عالم الفكر

الرمز والأسطورة

الرمز والأسطورة والبناء

الرمز والأسطورة الفرعونية

الأسطورة والحضارة والنبي

الرمز في الفن الحديث

المجلد السادس عشر - العدد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥

"مجلة عالم الفكر"
قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات ـ والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية : ـ

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره

(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع فى نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(جـ) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .

(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الاعلام ـ الكويت ـ ص.ب ١٩٣

عالم الفكر

رئيس التحرير: حمد يوسف الرّومي
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥
المراسلات : باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الرمز والأسطورة

●●●

شخصيات وآراء

●●●

مطالعـات

●●●

من الشرق والغرب

●●●

صدر حديثـا

تمهيد

في تعليق له حول ندوة عن « أشكال الفعل الرمزي » يـلاحظ ميلفورد سبـايرو Milford Spiro ان كـل البحوث التي نوقشت في الندوة لم تتعرض من قريب أو بعيد لتعريف كلمة « رمز » أو تحاول التمييز بدقة بين فئة الرموز وفئة « غير الرموز » . ثم يعقب على ذلك بقوله إنه على الرغم من أن معظم الذين اشتركـوا في الندوة علماء لهم مكانتهم الرفيعة في مجال الأنثـربولـوجيا وأن البحوث التي قدموها تعتبر إسهامات طيبة في ذلك العلم فإنه لم يستطع أن يتبين تمـاماً لمـاذا كان أصحـاب هذه البحوث يتوهمون أنهم كانوا يعالجون فيها مشكلة الرمز والرمزية[١] .

وهذا التعليق ، الذي لا يخلو من سخرية قاسية ، يكشف ليس فقط عن مدى صعوبة الوصول إلى تعريف دقيق لكلمة « رمز » أو « رمزية » بحيث يكون مقبولاً من جميع علماء الأنثربولوجيـا ولكنه يكشف أيضـاً عن أن معظم الذين يكتبون عن الرمـز أو الرمـزية من هؤلاء العلماء يقبلون اللفظ عـلى علاتـه ويكتفون في الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز اليها . ومن هنا تعددت استخداماتهم لكلمتي « رمز » و « رمزية » وتضاربت بحيث أن الكاتب الواحد قد يستخدم الكلمة بمعانٍ كثيرة تشير الى أشياء مختلفة مما يسبب كثيـراً من الاضطراب . والوضع هنا يشبه إلى حد كبير الوضـع بـالنسبة لاستخـدام كلمـة « ثقـافـة Culture» في الكتابات الأنثربولـوجية والسـوسيولـوجية ، فلم يفلح العلماء حتى الآن في الوصول إلى تعريف واحد يتفقـون

الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعي

"كل الفنون هي مظهر ورمز في نفس الوقت"

"أوسكار وايلد : صورة دوريان جراي"

(١) نشر التعليق مع البحوث ذاتها في مجلد واحد يضم اعمال تلك اعمال الندوة تحت عنوان .

Robert F. Spence (ed); Forms of Symbolic Action: Proceedings of the Annual Spring Meeting of The American Ethnological Society, Seattle, University of Washington Press, 1969.

عليه وذلك على الرغم من كثرة ما كتب حول الموضوع ورغم الدراسات العديدة لمختلف الأنماط الثقافية(٢) . فقد تطلق الكلمة على كل ما قد يتضمن أو يوحي بمعنى آخر غير معناه الظاهر الواضح كما هو الحال حين تعتبر الغيوم الداكنة مقدمات أو مؤشرات « رمزية » على قرب سقوط المطر ، أو قد تستخدم بديلاً عن بعض (العلامات) المتفق عليها اجتماعياً والتي تشير في العادة إلى شيء محدد بوضوح كما هو الأمر في اعتبار قطعة القماش الحمراء اللون مثلاً « رمزاً » على الخطر ، أو قد تستخدم للتعبير بشكل عام لا يخلو من الغموض عن بعض المسائل أو الأمور التي يصعب التعبير عنها حرفياً في صراحة ووضوح كما هو الشأن بالنسبة للرمزية في الشعر أو في الفن،بينما لا يمكن الكلام مثلاً عن « الرمزية » في العلم حيث يتحتم أن تكون كل الأحكام والتعبيرات والنتائج محددة وقاطعة ودقيقة . بل كثيراً ما تطلق الكلمة على أي شيء أو فعل أو حادث أو صفة أو علاقة تكون أداة ووسيلة لفكرة أخرى معينة بحيث تكون هذه الفكرة هي معنى ذلك « الرمز » . فكثير من الأشياء تعتبر رموزاً ـ أو على الأصح عناصر رمزية ـ لأنها عبارة عن صيغ ثابتة للأفكار والمعاني التي يتم تجريدها من التجربة ، أو تجسيدات ملموسة لبعض المواقف والاتجاهات والأحكام والرغبات والمعتقدات(٣) . فالإنسان ، على ما يقول كارل يونج Carl Jung ، يستخدم الكلمة المنطوقة أو المكتوبة للتعبير عن معنى ما يريد توصيله ونقله للآخرين ، كما أن لغته مليئة بالرموز التي قد تكون مجرد « لفظ » أو « اسم » أو حتى « صورة » أو « شكلاً » مألوفاً في حياتنا اليومية ، ولكنه يتضمن مع ذلك معاني أو دلالات إضافية إلى جانب معناه الواضح الصريح المقبول . فالرمز يوحي إذن بشيء غامض أو غير معروف أو مستتر بالنسبة لنا . والكلمة أو الصورة تكون (رمزاً) حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر ، وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لا شعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء(٤) .

فماهية الرمزية تتلخص إذن في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد ، أو علاقة الخاص بالعام (٥) ، وذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود « حقيقي » مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد . فالميزان مثلاً يرمز إلى العدالة ، والحمامة ترمز إلى السلام ، والصليب يرمز إلى المسيحية ، بينما يرمز الصليب المعقوف إلى النازية . كذلك قد تستخدم بعض الأفعال والحركات والإشارات كرموز . فرفع الذراعين إلى أعلى يرمز إلى الاستسلام،بينما رفع قبضة اليد يرمز إلى التهديد . والمعروف أن كثيراً من الشعائر والطقوس الدينية مليئة بالحركات الرمزية كما هو الحال مثلاً في الركوع والسجود أثناء الصلاة(٦) . بل وقد يكون الرمز في بعض الأحيان شخصاً وليس مجرد شيء مادي حي أو غير حي . ويظهر هذا بشكل واضح في مجتمعات العالم الثالث كما هو الحال بالنسبة لبعض الزعماء الأفارقة من أمثال چومو كنياتا ،

(٢) Clifford Geertz; "Religion as a Cultural System", in Michael Banton (ed); Anthropological Approaches to the Study of Religion; A.S.A. Monographs, No. 3, Tavistock Pub., London 1966, P. 5; Raymond Firth; Symbols: Public and Private; George Allen & Unwin, London 1973, P.54.

(٣) Geertz; Loc. cit.

(٤) Carl G. Jung; "Approaching the Unconscious" in C.G. Jung (ed); Man and his Symbols; Picador, PanBooks, London 1978, pp.3-4.

(٥) Firth, op. cit., pp. 15-16.

(٦) J.A. Cuddon, "Symbol and Symbolism"; in A Dictionary of Literary Terms; Andre Deutsch, London 1979, P. 671.

وچوليوس نيريري اللذين يعتبران « رموزاً » لفكرة التحرر من الاستعمار ؛ كما أن بعض زعماء الزنوج في أمريكا ذاتها يعتبرون « رموزاً » الفكرة الثورة ضد التفرقة العنصرية ولفكرة المساواة بين مختلف الأجناس والأعراق وهكذا . وهذا كله يبين لنا مدى تعقد لفكرة وتشعبها ، ولكنه يستدعي من الجانب الآخر ضرورة التمييز بين (الرمز ـ Symbol) و (العلامة ـ Sign) خاصة وأن الكثير من الكتابات تخلط بين المصطلحين وتستخدمهما كمترادفين مما ينجم عنه كثير من الارتباك . فغالبية العلماء الذين تعرضوا لهذه النقطة يرون ان الرمز يتميز على العلامة بأنه يشير إلى مفهومات وتصورات وأفكار مجردة بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة ، أو على الأقل إلى أمور أدنى في درجة التجريد ، على اعتبار أنها لا تفعل شيئاً أكثر من مجرد الاشارة الى تلك الأشياء التي ترتبط بها فحسب(٧) . فالعلامة يمكن فهمها بجلاء إذا هي أفلحت في أن تجعل المرء يستوعب عن طريق الحواس الشيء أو الموقف الذي تشير اليه ، وذلك بعكس الرمز الذي يتم فهمه حين ندرك (الفكرة) التي يرمز اليها . فالشيء المشار إليه بعلامة أبسط بكثير من الفكرة أو المعنى أو التصور المشار اليه برمز ، أو حسب التعبيرات التي يستخدمها علماء اللغويات من اتباع فردينان دو سوسير Ferdi-nand de Saussure وكذلك علماء المدرسة البنائية في الأنثربولوجيا والنقد الأدبي ، فإن (المدلول) عليه بعلامة أبسط بكثير من المدلول عليه برمز . فالعَلَم ذو اللون الأحمر (دال) حين يوضع في الطريق فانه يدل على وجود عائق (مدلول حسي) . بينما هذا العَلَم نفسه حين ترفعه دولة من الدول أو إحدى الهيئات والمنظمات فان المدلول هنا يكون أكثر تعقيداً لأنه يحمل أيديولوجيات معينة ويدل على نظام سياسي واقتصادي ويحمل مشاعر وعواطف وتصورات فكرية لا يحملها العلم الآخر الذي يوضع في الطريق(٨) . فهو في الحالة الأولى (علامة) على الخطر بينما هو في الحالة الثانية (رمز) لكل تلك الأفكار والمعاني والمنظم المعقدة .والمحك الأساسي في التمييز إذن بين العلامة والرمز هو عملية الإدراك ؛ فالعلامة يمكن إدراكها حسياً بسهولة بعكس الرمز الذي يحتاج إلى عملية فكرية أكثر تعقيداً بكثير من الادراك الحسي ، وإن كانت هناك بعض الرموز التي لا تحتاج إلى كل هذه العمليات الذهنية المعقدة مثل الرموز الجنسية التي تبدو واضحة وبسيطة إلى حد كبير . وعلى أي حال فالفوارق بين الاثنين ـ كما يقول « معجم مصطلحات الأدب » في عبارة محكمة رصينة ـ تتلخص في أن الرمز هو :

« كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها . وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً التي تشير إلى أعداد ذهنية . وهناك وجه أكثر تعقيداً للرموز هو الشيء الملموس الذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ما.مزس أو مجرد كغروب الشمس مثلاً الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة ؛ أو تصوير رجل هرم رمزاً للشتاء . وقد اتفق علماء اللغة المحدثون على التمييز بين الرموز والعلامة أو الإشارة . فالرمز عندهم يتميز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة . وتلعب العوامل النفسية بلا شك دوراً هاماً في تحديد دلالته . فالصليب مثلاً ـ وهو رمز المسيحية ـ قد يوحي بانفعالات وتأويلات مختلفة حسب اتجاهات الناس نحو المسيحية نفسها . فهو لا يجد نفس الصدى لدى اليهودي أو البوذي الذي يجده عند المسيحي . كما أن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه

(٧) Jung, op. cit., P. 3

(٨) Firth; op. cit., p. 65.

والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها وبعض . أما الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنويع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها . فالمصباح الأحمر في الطريق تعارف الناس على أنه إشارة إلى معنى (قف) وليس له معنى آخر . أما إذا عُلِّق على باب بيت في بعض المجتمعات فيدل على أنه بيت دعارة . وبرغم اختلاف معناه بحسب المكان الذي يوجد فيه ؛ إلا أنه في كل مكان على حدة لا يعني سوى أمر واحد(٩) » .

ومع ذلك فالرمز « يستمد قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه » (١٠) ، أي أن المجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه . فليس في الرمز خصائص ذاتية تحدد بالضرورة ذلك المعنى وتفرضه فرضاً على المجتمع وليس هناك في اللون الأسود مثلاً ما يجعله بالضرورة رمزاً للحداد ، كما أنه ليس من الضروري أن يكون هذا اللون الأسود هو اللون الوحيد المناسب للحداد ؛ إذ ليس ثمة ما يمنع أبداً من أن يكون ذلك اللون هو الأصفر أو الأخضر أو غير ذلك حسبما يصطلح عليه المجتمع ، وذلك على الرغم من كل ما يقوله كارل يونج عن الجانب أو المظهر (اللاشعوري) الذي يصعب تحديده أو تفسيره في الرمز . والصينيون مثلاً يتخذون اللون الأبيض رمزاً للحداد ، كما أن سكان جزر الأندمان Andaman Islanders الذين درسهم الأستاذ رادكليف براون Radcliffe-Brown يغطون أجسامهم بالطين الأبيض (رمزاً) على الحزن والحداد على الميت . فالمجتمع هو الذي يحدد معنى الرمز ، أو هو الذي يضفي على الأشياء المادية معنى معيناً فتصبح رموزاً . ومع أنه لا بد من أن يكون للرمز وجود مادي ملموس حتى يصبح جزءاً من التجربة الإنسانية ، فإن اكتشاف (معنى) الرمز لا يتم عن طريق فحص ذلك الكيان أو الشكل المادي وحده وإنما يمكن فقط إدراك معناه بالالتجاء الى وسائل وأساليب وطرق أخرى غير مجرد الاعتماد على الحواس(١١) .

ولكن إذا كانت الثقافات والمجتمعات المختلفة ترمز إلى الشيء الواحد أو الظاهرة الواحدة (الحِداد مثلاً) برموز مختلفة فإن الرمز الواحد كثيراً ما تكون له معانٍ كثيرة في المجتمعات المختلفة ، بل وأيضاً في المجتمع الواحد . فإذا كان الطين الأبيض يرمز إلى الحداد عند الأندمان فإنه يرمز عند بعض القبائل الأخرى ، مثل قبيلة الإندمبو Ndembu التي درسها فيكتور تيرنر Victor Turner إلى عدة أشياء في نفس الوقت ؛ فهو يرمز إلى المنيّ وإلى النقاء والطهارة الشعائرية وإلى البراءة من ممارسة السحر والشعوذة وإلى قوة الارتباط بأرواح الأسلاف والأجداد(١٢) . وهذا كله من شأنه أن يشكل صعوبة بالغة أمام الباحثين ويدفع إلى ظهور تفسيرات ونظريات مختلفة متعارضة حول معنى الرمز ودوره ووظيفته في المجتمع . والمهم في هذا كله هو أن أي محاولة لفهم الرموز وتفسيرها تتطلب ـ من وجهة النظر الأنثربولوجية ـ دراسة وتحليل مقومات البناء الاجتماعي وعناصر الثقافة وتفاعلها مع نسق الرموز السائد ما دام المجتمع

---

(٩) Magdi Wahba; A Dictionary of Literary Terms; Librairie du Liban, Beirut 1974, P. 552.

ونجد ما يماثل ذلك في قاموس Shorter Oxford Dictionary الذي يعرف الرمز بأنه ما يدل على شيء غير ذاته ، أو على شيء مكمل لذاته . وهذا معناه أن الرمز يمكن استخدامه بحيث يمثل أشياء خارجة عنه ، أو بحيث يعبر عن هذه الاشياء ويصورها شريطة أن تكون هذه الاشياء مرتبطة بالرمز ذاته بطريقة ملائمة ويغير تعسف ـ أنظر أيضا .

I.M. Lewis; Social Anthropology in Perspective; Penguin, London 1976, P. 110.

(١٠) Leslie A. White., The Science of Culture: A Study of Man and Civilization, Farrar, Straus & Cudahy; N,Y. 1949, P. 35.

(١١) I bid, PP. 25-6

(١٢) Lewis, op. cit., P. 133

هو الذي يعطي الرموز معناها . وبالتالي فإن التفسير المنهجي المطرد لنسق الرموز يتوقف إلى حد كبير على البحوث الأمبيريقية وعلى مدى الإحاطة بمكونات الثقافة . وهذا من شأنه في آخر الأمر أن يضع قيوداً شديدة على الأحكام العامة التي يميل الكثيرون إلى إطلاقها على بعض الرموز مثل دلالة الألوان ومعناها ودورها ، دون أن تستند أحكامهم إلى معلومات إثنوجرافية كافية أو تأخذ في الاعتبار الفوارق الثقافية بين مختلف المجتمعات .

●●●

وانفراد الإنسان بالقدرة على إدراك الرموز من ناحية ، وصياغتها واستخدامها من الناحية الأخرى هو بغير شك من أهم الأسباب التي تجعل علماء الأنثربولوجيا يولون كثيراً من العناية والاهتمام لدراسة الجانب الرمزي في العلاقات الاجتماعية . فالسلوك الإنساني سلوك رمزي في جوهره ، كما أن السلوك الرمزي هو بالضرورة سلوك إنساني ، فالرموز ـ حسب تعبير ليزلي وايت ـ هي مجال الإنسانية ـ Universe of humanity(١٣) . وصحيح أن جانباً معيناً من سلوك الإنسان بعيد عن الرمزية ـ أو سلوك غير رمزي non-symbolic حسب الاصطلاح الشائع ـ ويتمثل بوجه خاص في الحركات الطبيعية التي تصدر عنه مثل التثاؤب والسعال والصراخ من الألم والتراجع والانكماش خوفاً أمام الخطر وما إلى ذلك ؛ ولكن هذه التصرفات غير الرمزية مشتركة بين كل الكائنات الحيوانية وليست قاصرة على الإنسان وحده أو حتى على الرئيسات Primates. إنما الإنسان وحده هو الذي ينفرد عنها جميعاً بالسلوك الرمزي وبالقدرة على استعمال الرموز والتعامل عن طريقها . فهو وحده الذي يتواصل مع غيره من الناس عن طريق اللغة والكلام المفصّل ؛ وهو وحده الذي يستخدم الأحجبة والتعاويذ والطلاسم ويعترف بالذنوب والخطايا ويصوغ القوانين ويراعي قواعد السلوك العامة وأصول اللياقة ؛ وهو وحده الذي يفسر أحلامه ويصنف أقاربه في فئات محددة ويراعي شعائر وطقوساً معينة في حالة الولادة والزواج والطلاق والوفاة ، أو ما يعرف في الكتابات الأنثربولوجية باسم « شعائر المرور rites de passage» وغير ذلك ، فكل هذه الأنماط من السلوك تتألف من رموز اصطلح عليها المجتمع ويدركها أفراده ويستخدمونها في حياتهم اليومية ، وكما يقول ليزلي وايت ، مرة أخرى ، « إن السلوك غير الرمزي عند الإنسان العاقل homo sapiens هو سلوك المرء من حيث هو (حيوان) ، أما السلوك الرمزي فهو سلوك ذلك الشخص نفسه من حيث هو (إنسان) . فالرمز هو الذي يحوِّل الإنسان من مجرد حيوان فحسب إلى حيوان آدمي» (صفحة ٣٥) . وما دام الرمز هو الذي يضفي على الجنس البشري كله صفة أو خاصة « الإنسانية » فان ذلك يصدق بالضرورة على الفرد ، فالطفل لا يصبح (إنساناً) بالمعنى الاجتماعي للكلمة إلا حين يبدأ في استخدام الرموز ، أي حين يبدأ في الكلام والتواصل ، لأنه قبل ذلك لا يكون ثمة فارق واضح بينه وبين صغار القردة العليا(١٤) . وبقول آخر أوضح وأبسط ، فإن الرموز هي أحد المحكات الرئيسية للتمييز بين ما هو إنساني وما هو « غير إنساني » كما أنها عامل أساسي في نشأة الحضارات وتطورها وتقدمها وقيام الثقافة التي هي في آخر الأمر نسق معقد من الرموز المختلفة ، كما أنها أساس قيام كل التنظيمات الاجتماعية من سياسية واقتصادية ودينية وقرابية وغيرها . إذ على الرغم من وجود (تكوينات) عائلية مثلاً عند بعض الأنواع الأخرى وبخاصة عند الرئيسات فإن اللغة والكلام المفصل ـ باعتبارهما

---

(١٣) Leslie A. White; op. cit., p. 22

(١٤) Ibid; pp. 43, 6

نسقين هامين من الأنساق الرمزية ـ لا توجدان إلا عند الإنسان ، وهما الوسيلة لمعرفة الأفكار المجردة والنظم والتعبير عنها مثل فكرة تحريم الزواج من المحارم ، وتحديد قواعد الزواج الداخلي والخارجي ، أو الزواج الأحادى والتعددي ، ومفهوم أبناء العمومة المتوازية والمتقاطعة ، وما إلى ذلك من مفاهيم تتعلق بالحياة الاجتماعية العائلية عند الإنسان ، وهي أمور لا نجد لها مثيلاً عند غيره من الكائنات الحية(١٥) .

وهذه كلها أمور شغل الأنثربولوجيون بها أنفسهم بعض الوقت حتى أصبحت بالنسبة لهم أموراً مسلماً بها ، كما أدركها كثير من المفكرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعبروا عنها بطريقتهم الخاصة التي تجمع بين التلقائية والعمق . فإمرسون Emerson مثلاً يشير في مقال له عن « الشاعر The Poet» إلى عمومية اللغة الرمزية بقوله « إن الأشياء تدل على أنها تستخدم كرموز لأن الطبيعة ذاتها عبارة عن رمز » . . . ثم يقول « إننا نحن أنفسنا رموز نسكن رموزاً »بينما وصف الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire العالم بأنه « غابة من الرموز Forêt de Symboles »(١٦). وبودلير يعتبر على أي حال رائد الرمزية في الشعر في فرنسا في القرن الماضي .

ولقد كانت الرمزية Symbolism أحد الاتجاهات الهامة في الأدب والفن في القرن الماضي وبخاصة في فرنسا كما تأثرت بها بعض الكتابات الفلسفية واللغوية ، وإن كان المصطلح يطلق في العادة على مدرسة الشعر التي ازدهرت في أواخر ذلك القرن على أيدي بعض تلاميذ وأتباع الشاعرين الفرنسيين ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé وبول ڤيرلين Paul Verlaine الذين خرجوا على النمط السائد فيما يعرف باسم المدرسة البارناسية في الشعر(١٧) ، وكذلك على المسرح الواقعي وعلى الرواية « الطبيعية » وحاولوا أن يعبروا عن طريق استخدام الرموز عن سر الوجود . ومع أنهم كانوا يكتبون باللغة الفرنسية فلم يكونوا جميعاً فرنسيين بالمولد ، وإنما كان بينهم عدد من الكتاب والشعراء من أصل بلجيكي (مثل موريس مترلنيك Maurice Maeterlinck) أو من أصل يوناني (ﭼان موریاس Jean Moréas) أو حتى من أصل أمريكي (ستيوارت ميريل Stuart Merrill وفرانسيس ڤيليه جريفان Francis Vielé-Griffin) . وكان الشعراء البارناسيون الذين يرأسهم ليكونت دوليل Leconte de Lisle يؤكدون أهمية الموضوعية والإجادة أو الإتقان الفني والوصف الدقيق والتحفظ الشديد أو حتى النفور والابتعاد عن التعبيرات الشخصية . ودعا « الرمزيون » بدلاً من ذلك إلى قيام شعر « يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يرونه في العالم رمزاً للحياة النفسية » . وقد نشر موریاس ما يعرف باسم « البيان الرمزي » في جريدة الفيجارو Le Figaro يوم ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ ، كما أنهم تأثروا بأشعار إدجار آلان بو Edgar Allan Poe وبنظره ڤاجنر إلى الفنون ورأى شوبنهاور Schopenhauer عن العالم ونظرية إدوارد ڤون هارتمان Eduard Von Hartmann عن اللاشعور . ومع أنهم احتفظوا بفكرة الشعراء البارناسيين عن « الفن للفن » فإنهم يرفضون اهتمامهم بالصور الخيالية الوصفية واهتموا بدلاً من ذلك بالتعبير عن أسرار الكون والوجود وما وراء الطبيعة وعالم الأفكار والمشاعر الغامضة وأمور

(١٥) أنظر في ذلك مقالنا عن « حضارة اللغة » ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد ٢ العدد الاول (ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧١) صفحة ١١ ـ ٣٤ وانظر أيضا :
David Bidney; Theoretical Anthropology; Schocken, N.Y., 2nd. ed. 1970, p. 3.

(١٦) W.D. Howarth, Henri M. Peyre and John Cruickshank; French (i6) Literature from 1600 to the Present; Methuen, London 1974, P. 104.

(١٧) Magdi Wahba, op. cit., P. 553

السحر والوعي أو الشعور الداخلي ، واعتبروا العنصر الموسيقي في الشعر مسألة جوهرية . فالشاعر في نظرهم له قدرة هائلة على نقل وتوصيل حقيقة « الأفكار » إلى الآخرين ، وذلك بفضل ما يتمتع به من حساسية وشفافية ، وكذلك بفضل « الخصائص السحرية » التي تتمتع بها الكلمات والتي تساعد على إمكان استخدامها « كرموز » بدلاً من ذلك الاستخدام الحرفي الدقيق الذي نجده في القواميس . فهم يعرفون إذن القوة الكامنة في اللغة كما أنهم كانوا يركزون على « الحقيقة » بدلاً من « الظاهر » كما يفعل أصحاب المدرسة الطبيعية أو الشعراء الطبيعيون[١٨] .

ويحرص الأنثربولوچيون الذين يهتمون بدراسة الرموز والرمزية في المجتمعات (البدائية) على أن يتعرفوا الكتابات الفلسفية والأدبية التي تأثرت بهذه المدرسة ، خاصة وأن هذه الأعمال تعطي كثيراً من العناية لمشكلات التعريف والمحكات التي يمكن عن طريقها تحديد الرموز وعلاقة مفهوم الرموز بالأفكار الأخرى . ومع ذلك فإن المشكلة التي تسترعي انتباه هؤلاء العلماء ليست هي البحث عن ماهية الرمز أو معناه بقدر ما هي البحث عن محدداته والعوامل والمحكات التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار حين التمييز بين مختلف عمليات التفكير الإنساني من ناحية ، وتصنيف الرموز من ناحية أخرى ، والتي يمكن أن نستمدها من العالم الطبيعي ، وذلك على الرغم من أن علماء الأنثربولوچيا يعتبرون الرموز مقولة ثقافية وليست مقولة (طبيعية) . وقد انتبه لهذه المسألة عدد من المفكرين والفلاسفة من أمثال أرنست كاسيرر Ernst Cassirer كما كان قد انتبه إليها من قبل چاك ديلور،وهذا هو الذي يجعل الأستاذ ريموند فيرث يقول (في صفحة ٥٨) إنه من الأفضل للباحث الأنثربولوچي أن يكون على معرفة وثيقة ودراية تامة بالنظرية الفلسفية عن الرمزية حتى يعرف الإطار النظري العام ، إلى جانب ما يقوم به هو نفسه من تحليل للمحتوى الثقافي للرموز .

وقد يمكن أن نجد بوادر الرمزية في الحركة الرومانتيكية التي ظهرت في القرن الثامن عشر . ولم تكن الرومانتيكية مجرد نزعة عاطفية أو اتجاهاً للتعبير عن الحالات النفسية والانفعالية وحياة الفرد الداخلية ، بل كانت إلى جانب ذلك حركة تضم الكثير من الأفكار المعقدة المتشعبة التي وجدت طريقها ـ وبخاصة في فرنسا ـ إلى الرواية والمسرح وكتابة التاريخ والنقد ، كما وجدت طريقها الى الفكر الفلسفي والنظرية السياسية والفنون . وكانت الرومانتيكية تدعو إلى ضرورة العودة إلى بساطة الطبيعة ورفض التقاليد الموروثة الجامدة وتشجع البحث عن الذات . وبعض أتباع هذه الحركة كانوا يعكسون في كتاباتهم بعض ملامح الرمزية كما هو الحال مثلاً في كتابات نوڤاليس Novalis وبخاصة في كتاباته عن اللغة وأثرها السحري الذي يتمثل في القوة الإيجابية للكلمة والإيقاع وتناسق الأصوات . فالطبيعة في نظر نوڤاليس هي رمز كبير وفسيح ، كما أن الرمز في آخر الأمر تمثيل لنوع آخر من الحقيقة ومن الواقع (١٩) . كذلك تظهر بعض الملامح الرمزية في بعض الكتابات والدراسات عن الأساطير اليونانية القديمة . وقد ظهر في ذلك الحين عدد من العلماء من أمثال كلارك Clarke وهرمان Hermann ممن كانوا يرون آلهة الإغريق ـ بل وأيضاً أبطال هوميروس ـ رموزاً وتمثيلات رمزية للقوى الطبيعية أو حتى « قوى مجردة » ، وأنها كلها تؤلف ما يمكن اعتباره نوعاً من « الفلسفة

---

(١٨) Howarth et al., op. cit., pp. 103-6.

وانظر كذلك مادتي Symbolists, Parnassians في : Encylopaedia Britannica: Micropaedia.

(١٩) Howarth, op. cit., pp. 62-4; Firth, opp. cit., p. 94

البدائية » على ما يقول فيرث (صفحة ٩٦) . وقد لقي هذا الاتجاه المفرط في الرمزية كثيراً من المقاومة لدى چاك ديلور Jacques Dulaure الذي كان يأخذ على أصحابه اهتمامهم بدراسة القصة الأسطورية أكثر من الاهتمام بتحليل الممارسات ذاتها التي تتضمنها تلك القصة ، وذلك فضلاً عن مغالاة هؤلاء العلماء في نظرتهم إلى الآلهة على أنها مجرد رموز . فتكوين الرمز من ناحية ، وتصوره وإدراكه من الناحية الأخرى تتطلب معرفة وافية مسبقة بالشيء الذي يراد الرمز له حتى يأتي الرمز دقيقاً ومطابقاً . ومثل هذه المعرفة التي تقوم على تقدير وفهم العلاقات بين الأشياء لا تتوفر للإنسان (الهمجي) أو الإنسان (البدائي) بوجه عام ؛ ومن هنا فإن العلماء الذين يعتقدون أن الإنسان البدائي كان يأخذ مظاهر الطبيعة المختلفة على أنها رموز كانوا ـ في رأي ديلور ـ يُسقطون عليه أفكارهم الشخصية هم أنفسهم ، أو (يعيرون) هذه الأفكار والتصورات التي قاموا هم أنفسهم بصياغتها وتكوينها لأناس وأقوام وجماعات لا يستطيعون بحكم واقعهم ومرحلة تطورهم العقلي والحضاري أن يصلوا اليها . وعلى أي حال فان عملية (الإسقاط) والتفسيرات الإسقاطية كانت سائدة في كثير من كتابات أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر التي تتناول الفكر (البدائي) وتفكير وثقافة الشعوب القديمة بوجه عام[٢٠] .

وعلى الرغم من أهمية كتابات ديلور التي لا يكاد يعرفها مع الأسف سوى عدد قليل جداً من علماء الأنثربولوجيا المعاصرين فإنها تعتبر مجرد بداية تعكس كثيراً من ملامح تفكير القرن الثامن عشر من حيث مؤازرة الحياة الطبيعية البسيطة التي تتمثل بأجلى صورها في فكرة « الهمجي النبيل The Noble Savage » . وهي فكرة توحي بالبساطة وتُعلي من شأن الحب وتجسد الحب المخلص البسيط . ولا يكاد مفكرو القرن الثامن عشر والفلاسفة الأخلاقيون الذين عالجوا في كتاباتهم موضوعات ذات صبغة أنثربولوجية ـ من أمثال آدم فرجسون Adam Ferguson ـ يخرجون عن بعض ما أثارة ديلور دون أن يرتقوا إلى مستواه . وإذا كانوا قد تكلموا عن الرمز فإن ذلك جاء بطريقة تكاد تكون عرضية أثناء معالجتهم لبعض النظم والعلاقات ومظاهر السلوك الإنساني دون أن يهدفوا عمداً إلى دراسة الجانب الرمزي في هذه النظم والعلاقات .

●●●

القرن التاسع عشر هو البداية الحقيقية لاهتمام علماء الأنثربولوچيا بدراسة الرموز . وبعض كتابات ذلك القرن تعتبر معالم أساسية على الطريق وإن كانت لم تبلغ بطبيعة الحال من الدقة والعمق ما وصلت إليه الدراسات المعاصرة . وقد يكفي أن نشير هنا وباختصار إلى موقف ثلاثة من أكبر علماء ذلك القرن لكي نتبين ليس فقط إسهاماتهم في هذا المجال وإنما لكي نتعرف منها الاتجاهات والمسارات التي سلكتها الدراسات والبحوث الأنثربولوچية والتي لا تزال تسير فيها حتى الآن .

أ ـ وربما كان عالم القانون السويسري يوهان ياكوب باخوفن J.J. Bachofen صاحب كتاب (حق الأم Das Mutterreht) هو أول من يجب التعرض له هنا . فهو لا يزال يحتل مكانة مرموقة في تاريخ الفكر الأنثربولوچي رغم

(٢٠) راجع في ذلك كتابنا عن « تايلور » ـ مجموعة نوابغ الفكر الغربي ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٥٧ (الفصل الثاني) . كذلك راجع كتاب ريموند فيرث ، المرجع السابق ذكره ، صفحات ٩٦ ـ ٩٨ .

ما ثبت من خطأ نظرياته وعدم الاعتداد بها في الوقت الحالي . ولقد كان مدخل باخوفن إلى الأنثربولوجيا بوجه عام ودراسة الرموز في الحياة الاجتماعية عن طريق الدراسات الكلاسيكية . والواقع أنه يعتبر نفسه مؤرخاً أكثر منه رجل قانون وتشريع أو عالم أنثربولوجيا . وإن كان يهتم بفترة من التاريخ أسبق على التاريخ المدون المكتوب . وكان لذلك أثره الواضح في كتاباته . فمعظم المادة التي يعتمد عليها مستمدة من الأساطير ، ومن هنا جاء اهتمامه بالرموز نظراً للعلاقة القوية بين الرمز والأسطورة ، وذلك على اعتبار أن الفكرة السائدة في ذلك الحين عن الأساطير هي أنها قصص رمزية . ولم يكن باخوفن مع ذلك يعتقد أن هناك أي فجوة واسعة تفصل بين الأسطورة والتاريخ ، وإنما كان على العكس من ذلك تماماً يرى أن التاريخ هو امتداد للأسطورة[٢١] . ويظهر دور الأسطورة في هذا الصدد في أنها تعتبر في نظره أساساً لمعرفة الظروف والأوضاع التي كانت سائدة في ذلك الماضي الأسطوري السحيق . ولذا فإنه كان يرى أن أي محاولة جادة لفهم المعنى الحقيقي للأسطورة تستلزم من الباحث أن يأخذها في ذاتها وعلى ما هي عليه ، وأن يفهم روح العصر الذي نشأت فيه . ومع ذلك فقد كان يرى ـ تمشياً مع نظريته العامة عن حق الأم ـ أن مفتاح فهم الأساطير هو ما كان يطلق عليه اسم « حكم النساء Gynaecocracy» . وهنا بالذات يأتي دور الرمزية وأهميتها ، لأنه كان يرد كثيراً من مظاهر الحياة إلى رموز جنسية إشارةً إلى الخصوبة . فالثور مثلاً الذي يظهر في كثير من الأساطير الإغريقية هو رمز الرجولة أو الذكورة وانتعاش قوى الطبيعة ؛ واستخدام الأيدي والأصابع في العدّ. مثلاً أو في الإشارة فيه رمز للأمومة والأنوثة وهكذا (فيرث ، صفحة ١٠٤) . وقد تضم كتابات باخوفن مادة طريفة للقراءة والمتعة ، كما أنها مثال طيب لنوع التفكير الذي كان سائداً في الكتابات الأنثربولوجية على أيامه . ولكن ليس هناك الآن من بين علماء الأنثربولوجيا من يأخذها مأخذ الجد أو يعول عليها لأن نظريته تقوم على الظن والتخمين الذي لا يستند إلى أية شواهد مؤكدة يقينية .

ب ـ ولم يكن كل علماء القرن التاسع عشر على شاكلة باخوفن . وإن كان معظمهم انزلق إلى طريق إطلاق الأحكام العامة الكلية القائمة على مجرد افتراضات نظرية يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً . والمهم أنه كان هناك بعض العلماء الذين اهتموا ـ على عكس باخوفن ـ بإجراء دراسات وبحوث حقلية جمعوا أثناءها المعلومات الإثنوجرافية من مجتمعات معينة بالذات ، واستندوا إلى هذه المعلومات في تكوين نظرياتهم عن دور الرموز في حياة المجتمع الإنساني . ورغم سذاجة الأساليب والمناهج التي اتبعها هؤلاء العلماء ـ اذا قورنت بأساليب وطرائق البحث في الوقت الحاضر ـ فإنها وضعت أصحابها في مواجهة صريحة مع الثقافات التي يتكلمون عنها . وعالم الأنثربولوجيا الأمريكي لويس هنري مورجان Lewis H. Morgan (١٨١٨ ـ ١٨٨١) هو أحد هؤلاء العلماء إن لم يكن أهمهم جميعاً من هذه الناحية . ففي كتابه المشهور باسم « عصابة الإيروكوا The League of the Iroquoi نجد دراسة طيبة لعدد من الرموز الشعائرية وبخاصة في مجال تقديم القرابين عند تلك القبائل . ويتجلى عمق تفكيره وقدرته على التحليل والتفسير الرمزي حين يعرض لاحتفالات السنة الجديدة في منتصف الشتاء ، والطقوس والشعائر والمراسيم التي يؤدونها والتي يدور جانب كبير منها حول إحراق كلب أبيض وتقديمه قرباناً لآلهتهم . فقد رفض مورجان كل التفسيرات السابقة التي كانت ترى تقديم القربان نوعاً من التكفير عن الذنوب والآثام والخطايا ، وبين لنا أن الإيروكوا ليست لديهم فكرة عن « الخطيئة » ، ولذا ذهب الى أن هذا القربان هو رمز العرفان والحمد والشكر للآلهة على ما حققته لهم من خير ومن وفرة

(٢١) أنظر ترجمتنا لكتاب : إيفانز بريتشارد « الأنثربولوجيا الاجتماعية » صفحة ٥١ وما بعدها من الطبعة الأولى . أنظر أيضا كتاب ريموند فيرث صفحة ١٠٤ وما بعدها .

في المحصول . فالكلب الأبيض ، أو على الأصح روحه ، هي الرسالة التي تصعد السماء على ألسنة اللهب ، ولما كان الكلب حيواناً وفياً أميناً فهو خير من يحمل الرسالة ويوصلها بأمانة(٢٢) .

جـ ـ أما العالم الثالث الذي نعرض هنا باختصار لموقفه من دراسة الرموز فهو ادوارد بيرنت تايلور E.B. Tylor الذي يعتبر بحق أباً للأنثربولوجيا الحديثة ، وقد عرض تايلور لكثير من أنساق الرموز والعلاقات في كتابيه الرئيسيين « أبحاث في التاريخ المبكر للجنس البشري » (١٨٦٥) و « الثقافة البدائية Primitive Culture » (١٨٧١) . ويصف لنا بول بوهانان Paul Bohannan كتاب « الأبحاث » بأنه كتاب عن تاريخ وعمليات وصنع الرموز ، بينما يذهب فيرث (صفحتا ١١ ـ ١١٢) بناء على ذلك إلى أنه إذا كانت الثقافة يمكن تعريفها حسب بعض الآراء بأنها « نسق من الرموز » فان كتاب « الثقافة البدائية » بجزئيه يمكن تسميته بناء على ذلك « الرموز البدائية Primitive Symbols» . والواقع أن تايلور يستخدم كلمة رمز Symbol بمعنى محدد للغاية وإن جاءت معالجته للرموز معالجة عامة ولا تخلو مع ذلك من بعض الأفكار والملاحظات الصائبة . فالشعوب البدائية تتمتع في رأيه بقدرة خاصة تكاد تكون نوعاً من الملكة على صنع الأساطير ، وذلك نتيجة لنظريتهم العامة إلى الكون وإيمانهم بحيوية الطبيعة (وهو ما يطلق عليه اسم أنيميزم animism) لدرجةٍ تصل إلى حد تجسيد كل مظاهرها . وعلى هذا الأساس فإن الأنيميزم تعتبر مفتاح فهم رمزية الأساطير ، وفي ضوئها يمكن دراسة العلاقات الرمزية التي تتضمنها الشعائر والطقوس الدينية والسحرية على السواء . وإذا كان للدين جانب عملي واضح في الحياة اليومية فإن له جانبه (الرمزي) أيضاً . ويتمثل هذا الجانب الرمزي في الممارسات والشعائر والطقوس التي تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبيء به ظواهر الأمور . وكتاب « الثقافة البدائية » يزخر بالأمثلة المستمدة من عدد كبير جداً من الشعوب والقبائل ويستشهد بها تايلور لتوضيح هذا الجانب الرمزي في الدين (٢٣) . وكان أثناء ذلك كله يحرص على تبيين العلاقة بين الرمز والموضوع الذي يرمز إليه أو يدل عليه . وليست فكرة تجسيد الآلهة أو الآلهة المشخصة ، عند الرجل (البدائي) في آخر الأمر إلا تجسيداً لبعض الأفكار الغامضة عنده عن وجود كائنات عليا تملأ الكون ، ولم يكن عقله البدائي البسيط قادراً على إدراك كنهها . فهذه الآلهة المشخصة أو المجسدة هي نوع من « العون المادي » الذي يساعد الرجل البدائي على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على هذه الأفكار ، كما أنها ترمز في الوقت ذاته إلى هذه الأفكار نفسها . ولم يكن الرجل البدائي بحكم المرحلة التطورية التي يعيش فيها قادراً على التمييز بشكل قاطع بين الرمز (الإله المجسد) والفكرة التي يرمز إليها ، وإنما كان الاثنان يختلطان معاً في ذهنه إلى حد كبير . ولعل أهم ما تمثله الرمزية في الفكر البدائي إلى جانب الأساطير هي شعائر وطقوس تقديم القرابين وبخاصة من التماثيل التي تمثل البشر والحيوانات على السواء(٢٤) . ولكن رغم هذا كله فإن تايلور لم يضع تعريفاً للرمز وإن كان يستخدم الكلمة أحياناً كمرادف للشيء

(٢٢) فيما يتعلق بنظرية لويس مورجان بوجه عام ودراسته لقبائل الايروكوا راجع مقالنا عن . « لويس مورجان وكتابه المجتمع القديم » ـ مجلة تراث الانسانية ـ المجلد التاسع ١٩٧١ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، صفحات ٣٥ ـ ٦٢ . أنظر أيضا كتاب ريموند فيرث ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ١٠٧

(٢٣) أنظر في ذلك على سبيل المثال صفحات ١١٦ وما بعدها من الجزء الأول وصفحات ٣٦٢ وما بعدها من الجزء الثاني من كتاب « الثقافة البدائية Primitive Culture" وكذلك راجع كتابنا عن تايلور صفحات ١٢٧ ـ ١٦٨

(٢٤) راجع في ذلك الفصل الرابع من كتاب « الثقافة البدائية » ، وكذلك صفحات ٢٢٠ ـ ٢٢٣ من كتابنا عن تايلور (المرجع السابق ذكره)

الذي يمثل شيئاً آخر أو يحل محله ، وهو الفهم السائد في كثير من الكتابات الانثربولوجية . (فيرث ـ صفحات ١١٣ ـ ١١٥) .

إلا أن هذه الكتابات كلها تعتبر قاصرة بالمعايير الأنثربولوجية المعاصرة . فهي لا تستند ـ حتى في حالة لويس مورجان ـ إلى بحوث عقلية مركزة ومتعمقة ، كما أن أصحابها لم يكونوا يهدفون إلى دراسة الرمزية وأنساق الرموز عن قصد وإدراك لأهمية الموضوع ، وإنما كان يستخدمون الكلمة أثناء وصفهم الظواهر والعادات والشعائر المختلفة دون أن يدركوا في الأغلب الأبعاد الحقيقية لمصطلح الرمز والرمزية . ومع ذلك ، وأياً ما يكون مفهوم كلمة « رمز » عند هؤلاء العلماء ، فإن الفضل يرجع اليهم في أنهم خطوا الخطوة الأولى نحو دراسة (الرمز) في إطار المعلومات الإثنوجرافية التي كانت بدأت تتوفر بكثرة في أيديهم ، سواء نتيجةً لكتابات وتقارير الرحالة والمبشرين أو نتيجة للرحلات التي كان هؤلاء العلماء أنفسهم ـ أو بعضهم ـ يقومون بها بين الشعوب والقبائل (البدائية) . كذلك يرجع إليهم الفضل في الاهتمام بتعرف رأي الأهالي أنفسهم في هذه الرموز وتفسيرهم لها والدور الذي يعتقدون أنها تؤديه في حياتهم ؛ وهذا مبدأ منهجي على جانب كبير من الأهمية ، ويحرص العلماء المعاصرون على تطبيقه بحيث أصبح أحد الملامح الأساسية التي تميز البحوث الأنثربولوجية المعاصرة . بل إن هذا المبدأ بالذات هو الأساس الأول الذي تقوم عليه الآن ما يعرف باسم الأنثربولوجيا المعرفية Cognitive أو الإثنوجرافيا الجديدة . بل أن الفضل يرجع إلى هؤلاء العلماء ـ ثالثاً ـ في تنوع وجهات النظر في تفسير الرموز بحيث أصبحت لدينا الآن اتجاهات ونظريات مختلفة في تفسير نفس الأسطورة أو نفس نسق الشعائر والطقوس . وقد نجم ذلك الاختلاف في الأصل من تفاوت وتباين نظرة هؤلاء العلماء إلى نشأة المجتمع والثقافة وتطورهما واختلاف المبادىء التي يقوم عليها التنظيم الاجتماعي . فبينما يتكلم باخوفن عن (حق الأم) ويشايعه في ذلك ماكلينان كان سيرهنري مين Maine يعطي الأولوية المطلقة في التنظيم الاجتماعي إلى الذكور دون الإناث ، بينما كان تايلور يعمل على تطوير نظريته عن الأنيميزم وهكذا . وكانوا جميعاً يفسرون بعض مظاهر السلوك الاجتماعي على أنها رموز وذلك في ضوء نظريتهم العامة . ثم يرجع إلى هؤلاء العلماء الفضل ـ رابعاً وأخيراً ـ في أنهم وضعوا البذرة الأولى نحو تحرير دراسة الرموز من الميول والاتجاهات الرومانتيكية التي كانت تسود في القرن الثامن عشر وإخضاعها لمحكات المنهج العلمي الذي يعتمد بقدر الامكان على المعلومات والحقائق والوقائع المشخصة العيانية ، وذلك على الرغم من أنهم لم يفلحوا في التخلص من الوقوع في شراك الظن والتخمين حين كانت تعوزهم مثل هذه المعلومات . وقد كانوا في هذا كله يهتمون في المحل الأول بالبحث عن معنى ودلالة رموز مفردة محددة بالذات ، ولم يكونوا يهتمون إلا في القليل النادر بالبحث عن « المحتوى النهائي » للرموز ، أو أن يصوغوا نظريات عامة وشاملة يمكن أن يفسر بها كل الأنساق الرمزية في مختلف المجتمعات الإنسانية . بل إنهم على الرغم من كل ما يقال عن اهتمامهم بدراسة الرمز بالإشارة إلى السياق الاجتماعي والثقافي العام كانوا أكثر ميلاً إلى سرد أكبر قدر ممكن من الحقائق والمعلومات التي يجمعونها من مختلف المجتمعات والثقافات في كل أنحاء العالم وبدون نظر إلى الفوارق الجوهرية بينها ، ووضع هذه المعلومات بعضها إلى جانب بعض بطريقة تكاد تخلو من التحليل العميق . وذلك مع بعض استثناءات قليلة . وهذا لا ينتقص أبداً من قدر هذه الكتابات والنظريات لأنها هي التي مهدت الطريق أمام الباحثين الحقليين المعاصرين وأمدتهم بكثير من التساؤلات التي توجه بحوثهم وتحليلاتهم .

●●●

والغريب في الأمر هو أنه على الرغم من كل هذه البوادر والبدايات النظرية المشجعة فإن الأنثربولوچيين المعاصرين ظلوا حتى عهد قريب نسبيا يغفلون دراسة الجانب الرمزي في السلوك الاجتماعي ، ولا تكاد كلمة (رمز) تستخدم إلا في حالات قليلة جدا ولا تكشف عن موقف عقلي أو منهجي واضح المعالم . وصحيح أن هناك بعض استثناءات هامة تتمثل على الخصوص في كتابات بعض الأساتذة الكبار من أمثال راد كليف براون وبالذات في دراسته للشعائر عند سكان جزر الأندمان ودراسته للتابو ، ومالينوفسكي وبالذات في دراسته للنسق اللغوي ، وغيرهما ممن تأثروا بالمدرسة الفرنسية في علم الاجتماع . ولكن أغلب أفراد الجيل التالي من الباحثين الذين ركزوا جهدهم على العمل الميداني لم يظهروا مثل هذا الاهتمام .

وقد يكون للوضع العام المتعلق بتطور الأنثربولوجيا ذاتها كعلم دخل في ذلك . فالدراسة المنهجية للرموز كان يتعين عليها أن تنتظر حتى ترسخ أقدام الدراسات حول الأنساق الأقل تجريدا في البناء الاجتماعي ، مثل أنساق القرابة والاقتصاد والسياسة والقانون وما إليها ، وترتفع بتحليلاتها وتفسيراتها عن مستوى السرد الوصفي للمعلومات الاثنوجرافية من ناحية ، وتخرج من الناحية الأخرى عن نطاق الوظيفية البسيطة الساذجة التي كانت تقنع بتبيين التأثيرات المتبادلة بين مختلف النظم الاجتماعية السائدة في المجتمع موضوع الدراسة . فلما انقضت هذه المرحلة الضرورية في تاريخ البحث الأنثربولوجي الميداني أصبح من الميسور توجيه الاهتمام نحو دراسة الرموز والعلامات الرمزية وتقديم تفسيرات مقنعة تستند الى نتائج التجربة الامبريقية . وقد ساعد على ذلك ما أحرزته نظرية الاتصال Communication ودراسات علم العلامات Semiotics من نجاح وتقدم ، ثم اتجاه بعض العلماء الى الاهتمام بأنساق التفكير المختلفة والعمليات الذهنية التي تكمن وراء أنماط وأنساق ثقافية معينة كالأساطير والسحر والشعوذة وما اليها والجوانب الرمزية التي تنطوي عليها هذه العمليات . كذلك كان لتقدم علم النفس التحليلي وتأثر بعض علماء الأنثربولوجيا بنتائجه ، أو على الأقل اطلاعهم على نظرياته وتفهمهم لقضاياه والرغبة في الاستفادة منها ، أثره في ازدياد الاهتمام بما يسميه ريموند فيرث « الجوانب الأقل عقلانية في السلوك الانساني » ، وهو اتجاه يرفض المدخل الوضعي أو يقف منه موقف النقد ، ويميل الى دراسة النواحي الغامضة والأسرار والتعمق في فهم الجوانب الخفية في حياة المجتمعات (أنظر فيرث صفحات ٢٦ ـ ٢٨) .

إنما لا بد من التمييز هنا بين مدخلين أساسيين يهتم الأول منهما بدراسة « رمزية الأفراد » ، بينما يركز الثاني على « رمزية الجماعة » .

المدخل الأول يتمثل في الدراسات السيكولوجية ويُعنَى في المحل الأول بدراسة الصور والأشكال الرمزية لدى الفرد ، وهي صور وأشكال ليس من الضروري أن يشارك فيها بقية أفراد الجماعة ، كما هو الحال في دراسة رمزية الحلم وبعض الظواهر الفردية الخاصة التي تقتصر على الشخص وحده وتهدف إلى حل مشكلاته الخاصة،وقد تتعلق بنظرته الذاتية إلى الوسط المحيط به أو بتصوره الخاص عن العالم (فيرث صفحة ٢٠٧) .

والمدخل الثاني ، وهو الأقرب إلى اهتمامات الأنثربولوچيين ومناهجهم ، يميل إلى ربط الرموز بالقوى والعوامل الاجتماعية السائدة في المجتمع . فالمجتمع ـ وليس الفرد أو الطبيعة ـ هو الذي يوفر الأساس الذي تقوم عليه كل مظاهر

السلوك الرمزي،وبوجه خاص السلوك الرمزي في مجال الدين وما يتصل به من شعائر وطقوس وممارسات يصعب فهمها فهما دقيقا إلا إذا اعتبرناها رموزا لأفكار ومعان ينبغي الكشف عنها . وهذا موقف وضعي يتعارض تماما مع دعاوي الرومانتيكية عن إمكان التغلغل إلى أعماق الحقيقة الباطنية الدفينة ، كما أنه لا يحاول البحث عن أصل تكوين الرموز ، وإنما يعتبرها مجرد « طريقة للتعبير » ، وبذلك يركز جهوده على دراسة وفحص تأثير الرموز على أعضاء الجماعة أو المجتمع . وهذا هو الذي فعله دوركايم مثلا في دراسته لرموز وشعائر الطوطمية لدى سكان أستراليا الأصليين والتي ضمنها كتابه الشهير « الصور الأولية للحياة الدينية Les formes élementaires de la vie religieuse وفيه يوضح لنا العلاقة بين الرمز والعاطفة الدينية والمجتمع ، وأن العلاقة بين الأشياء المقدسة علاقة رمزية وليست علاقة طبيعية أو فطرية ، وأنه بدون الرموز فإن المشاعر الدينية تكون عرضة للضعف والزوال ، وأن الحياة الاجتماعية بكل مظاهرها وفي كل لحظة من لحظات تاريخها تحتاج إلى هذه الرمزية الواسعة العريضة حتى تستمر في الوجود . ويقول في ذلك :

إن ثمة قانونا معروفا عن أن العواطف التي يثيرها في نفوسنا أحد الأشياء تربط نفسها إلى الرمز الذي يمثله هذا الشيء . فاللون الأسود بالنسبة لنا هو علامة الحداد كما أنه يثير فينا انطباعات وأفكارا حزينة . ونقل هذه العواطف ينجم ببساطة من أن فكرة الشيء وفكرة الرمز الذي يدل عليه ترتبطان معا في أذهاننا ارتباطا قويا مما يترتب عليه أن الانفعالات التي يثيرها أحدهما (الشيء أو الرمز) تمتد بالضرورة إلى الآخر . ولكن هذه النُقلة السريعة التي تحدث في كل حالة تقريبا تتم بدرجة أكثر وضوحا وقوة حين يكون الرمز شيئا بسيطا ومحددا ، ويمثل الموضوع الذي يرمز إليه بسهولة ، بينما يكون من الصعب إدراك الشيء كلما زادت أبعاده وتعددت أجزاؤه وتعقد ترتيب هذه الأجزاء . وذلك أنه من الصعب علينا أن نعتبر موضوعا مجردا على أنه مصدر عواطفنا القوية التي نحس بها إذا كنا لا نستطيع تمثيل هذا الموضوع بسهولة ووضوح . ولن نستطيع تفسير هذه العواطف لأنفسنا إلا عن طريق ربطها بشيء ملموس ندرك وجوده وحقيقته إدراكا قويا . فإذا أخفق ذلك الشيء ذاته في أن يحقق هذا الشرط فإنه لن يصلح أن يكون أساسا للعواطف التي نحس بها ، حتى وإن كان هو الذي أيقظ فينا هذه العواطف بالفعل ، وبذلك تحل محله علامة ما ، وإلى هذه العلامة نرد العواطف التي أثارها فينا ذلك الشيء بحيث تكون هذه العلامة هي موضوع حبنا وخشيتنا واحترامنا ، كما أننا نشعر إزاءها بالعرفان ونضحي بأنفسنا في سبيلها . فالجندي الذي يموت في سبيل العَلَم إنما يموت من أجل وطنه . ولكن الحقيقة هي أن العَلَم هو الذي يحتل المكانة الأولى في الشعور . وقد يحدث أحيانا أن يكون ذلك هو الذي يحدد الفعل بطريق مباشر . فمصير الوطن لن يتقرر بسبب وقوع أحد الأعلام في أيدي الأعداء وبقائه في أيديهم أو استرداده منهم ، ومع ذلك فإن الجندي يسمح لنفسه بأن يموت ويقتل لكي يسترد ذلك العلم ، وهو في ذلك إنما يفقد الرؤية عن أن ذلك العلم هو مجرد علامة ، وأنه ليس له أي قيمة في ذاته ، ولكنه يثير فقط في الذهن الحقيقة التي يمثلها ، وبذلك يعامله كما لو كان هو تلك الحقيقة ذاتها » . (٢٥)

(٢٥) الترجمة الانجليزية بعنوان :
The Elementary Forms of Religious Life; (by Joseph Ward Swain); Collier Books, N.Y. 1961, pp. 251-52

فكأن التعبيرات الجماعية عن احتياجات المجتمع وعن « العواطف » التي تنظم سلوك أعضائه تؤلف نسق الرموز التي يتمسك بها المجتمع باعتبارها أحد العناصر الأساسية في وحدة المجتمع وتضامنه . وقد ساعدت البحوث الحقلية التي قام بها بعض الأنثربولوچيين المتأثرين بالمدرسة الفرنسية في علم الاجتماع على توكيد هذه النظرة وأعطتها أبعادا جديدة عميقة مستمدة من الحقائق والمعلومات الإثنوجرافية . بل إنهم ذهبوا في ذلك الى حد اعتبار نسق الرموز أحد الملامح الرئيسية التي تصلح أساسا لتمييز الجماعات القبلية والمجتمعات المحلية التي يدرسونها أحدها عن الأخرى ، لأن كل مجتمع من هذه المجتمعات - مهما صغر - له أنساقه الرمزية الخاصة به والتي تتمثل بوجه خاص في الشعائر الدينية والممارسات السحرية والطقوس الخاصة بالمناسبات الكبرى في حياة الفرد مثل الزواج أو التكريس والدخول إلى مجتمع الرجال البالغين . وهكذا نجد من العلماء من يتكلم عن رمزية « مجتمع » الأندمان مثلا مثلما فعل راد كليف بروان أو رمزية « قبائل » نياكيوزا كما فعلت مونيكا ويلسون ، وبذلك يدرسون كل « البناء الاجتماعي » من مدخل رمزي يبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر الاجتماعية التي تعتبر في هذه الحالة رموزا ينبغي تفسيرها . بينما يتكلم البعض الآخر عن رمزية « شعائر » معينة بالذات مثل رمزية القرابين أو رمزية السحر والشعوذة والعين الشريرة كما فعل ايفانز بريتشارد وكثير من تلاميذه حتى وإن لم تتردد في كتاباتهم كلمة رمز أو رمزية بكثرة .

وواضح أن أسس التفسير مختلفة في هذين المدخلين . فالأنثربولوچي يهتم بالبحث عما يطابق الرمز أو يتوافق معه في الفهم العام أو عند جماعة معينة من الناس (مجتمع محلي مثلا) ، لأن الرموز في نظره هي أساس « الفعل » المشترك العام أو تعبير عن ذلك « الفعل » ، كما أن توصيل معنى الرمز يعتمد إلى حد كبير على مدى توفر ذلك الفهم العام ، وذلك بعكس الحال بالنسبة لعالم النفس الذي يهتم إلى جانب ذلك بمدى اختلاف الرمز أو ابتعاده عن المألوف أو السائد أو المتفق عليه ، على اعتبار أن ذلك قد يساعد على معرفة النمو النفسي للفرد ذاته . (فيرث ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٢٠٨) .

●●●

والواقع أن اختلاف المداخل لدراسة الرموز مرتبط ارتباطا قويا بالتفرقة التي يحب كثير من العلماء أن يقيموها بين فئتين من الرموز : الرموز العامة والرموز الخاصة ؛ أو حسب تعبير إدموند ليتش Edmund R. Leach الرموز السوسيولوچية العامة Public - Sociological Symbols والرموز السيكولوجية الخاصة Private - Psychological Symbols . وهذا التمييز هو ببساطة وصف لمختلف « الأطر المرجعية » التي بمقتضاها يدرس الباحث الأنثربولوجي أو السيكولوجي السلوك البشري . ففي مقال هام عن Magical Hair نشره ليتش منذ بضع سنوات ولا يزال يعتبر من أهم ما كتب عن الرموز والرمزية في الأنثربولوجيا المعاصرة ، يعترف ليتش بضرورة التمييز بين العام والخاص في مجال الرمزية ، أو بين ما هو اجتماعي وما هو فردي ، وأن الباحث الأنثربولوجي يترك في الأغلب الرموز الفردية الخاصة للمتخصصين في البحوث والدراسات السيكولوجية ويقصر اهتمامه على دراسة الرموز العامة أو الاجتماعية ، حتى يمكنه تحليل السلوك على أنه « نسق للاتصال » بين أعضاء المجتمع الذين تتحدد العلاقات بينهم بنائيا .(٢٦) .

(٢٦) Edmund R. Leach; "Magicle Hair"; in John Middleton (ed); Myth and Cosmos; Readings in Mythology and Symbolism, N.H.P.; N.Y. 1967, P. 84.

فالعالم النفسي يهتم في المحل الأول بسلوك الفرد من حيث هو كائن مفرد وفريد unique ، ومن هنا فانه يعتبر سلوكه رمزا أو « تمثيلا » لأمور أخرى كامنة ومستترة ولكن يمكن استنتاجها من ملاحظة هذا السلوك الخارجي . بينما على العكس من ذلك تماما لا يكاد الباحث الأنثربولوجي يهتم « بالفرد » من حيث هو فرد ، وانما ينصب اهتمامه على « الاشخاص » من حيث هم أعضاء في مجتمع ويتصرفون على هذا الأساس . ولذا فإن الوحدة التي يركز عليها الباحث الأنثربولوجي ملاحظته ليست هي الكائن الانساني كفرد منفصل ومستقل عن المجتمع ، وانما هو يركز على « العلاقة » التي تقوم بين الأشخاص بعضهم ببعض ضمن إطار اجتماعي معين . وعلى هذا الأساس يعتبر السلوك الشعائري مثلا صورة أو شكلا للاتصال الخارجي بين شخصين أو أكثر . . إنه نوع من « اللغة السلوكية » على ما يقول ليتش (صفحة ٨٥) . وأول ما يميز هذه « اللغة » هو أن وحداتها الرمزية - أو رموزها - يكون لها معنى واحد مشترك بين « الفاعل actor » والمتلقي أو الشخص الذي يتلقى ويستقبل . فحين يرفع شرطي المرور (الفاعل) يده مثلا فإن من المهم أن يفسر الجميع هذه الإشارة تفسيرا واحدا . وبهذا المعنى تكون الرمزية « ملكا عاما Public Property » (على ما يقول في نفس الصفحة) ، كما أنها تنبع وتصدر ليس من أية عوامل نفسية بل من قاعدة ثقافية معينة ذات طابع قانوني أو ديني أو غير ذلك .

وبقول آخر أوضح فان هدف الرمزية الخاصة هو التعبير عن الحالة العاطفية أو الانفعالية للفرد الذي يصدر عنه السلوك الذي نعتبره رمزا لهذه الحالة ، بينما هدف الرمزية العامة هو تحقيق التواصل أو الاتصال Communication بين أعضاء المجتمع . وقد يمكن أن نستعير هنا من ليتش أيضا مثالا يوضح هذا الفارق : فحين يتصافح رجلان مثلا فإن هذه المصافحة تحمل بين ثناياها معنى واضحا ومحددا وهو أن هذين الرجلين ينتميان الى نفس الوضع الاجتماعي بحيث يمكنهما التحدث والتخاطب معا بغير حرج ، كما أن الشخص الغريب الذي يتابع هذه الظاهرة يمكنه أن يلاحظ ويدرك المواقف والمناسبات التي يتصافح فيها الأفراد ، وأي فئات الأشخاص يصافحون بعضهم بعضا وما الى ذلك . فالرمزية هنا (تُخبر) عن شيء معين أو (تقول) شيئا معينا بالذات . وهذا تفسير لا يترك مجالا على الاطلاق للدعاوي السيكولوجية . بينما نجد من الناحية الأخرى أنه حين يطبع رجل قبلة على شفتي فتاة جميلة فإن هذا الفعل أو السلوك يحمل (معنى) غير محدد . فقد تكون القبلة مجرد شكل أو مظهر من مظاهر التحية شأنها في ذلك شأن المصافحة . ولكن قد يكون لهذا الفعل أيضا دلالة عاطفية لكلا الطرفين (الرجل والفتاة) ، وكل ما يستطيع الشخص الغريب أن يفعله هنا هو أن (يخمن) ما يحدث (نفس المرجع صفحة ٧٨) . والفارق الأساسي بين تأثير كل من هذين النوعين من السلوك الرمزي هو أن الأول عام والثاني خاص . فجوهر السلوك الرمزي العام اذن (وهو ما يهمنا هنا في المحل الأول) هو أنه وسيلة للاتصال على ما سبق أن ذكرنا ، على اعتبار أن الطرفين يشتركان في لغة واحدة مشتركة يفهمها (الفاعل) نفسه والمتلقي مما يستوجب وجود مجموعة مشتركة من الأوضاع المتفق عليها حول معنى عناصر هذه (اللغة) ، وتكون معروفة للجميع وإلا تعذر قيام الاتصال بينهما .

والمشكلة التي تواجه الكثيرين من العلماء والكتاب الذين اهتموا بهذا الموضوع هي معرفة طبيعة العلاقة بين الرموز الخاصة والرموز العامة ، وتحديد مدى التداخل والتأثير المتبادل بين الفئتين إن كان ثمة مثل هذه العلاقات والتأثيرات المتبادلة على الإطلاق . ومعظم الآراء حول هذا الموضوع يشوبها كثير من الغموض . ولكن قد يمكن تحديد

العلاقة بشيء من الوضوح إذا نحن نظرنا إلى مجال الفن والإبداع الفني بالذات . فكما يقول الدكتور صبري منصور في مقاله عن « الرمزية في الفن الحديث » الذي ينشر في هذا العدد :

« الرموز العامة لا تمنع من أن يكون للفنان رموزه الخاصة به والتي لا يدرك مراميها ودلالاتها سواه . فالرمزية كمدرسة فنية لم تستخدم الرمز بالمعنى الشائع والمعتاد ، فهو ليس عندها وسيلة لتفسير أي شيء محدد ، وإنما هو وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية . والرمزيون حين يستخدمون ألوانهم وأدواتهم الفنية إنما يهدفون إلى خلق حالة شعورية مماثلة لما تثيره في نفس ووجدان المتلقي قصيدة من الشعر أو قطعة من الموسيقى . إن الرمزيين لا يجسدون مشاهد الطبيعة ولا تفاصيلها ، ولكن عالمهم مستمد من الخيال واللاوعي » .

وهذا معناه أن للفنان رموزه الخاصة به ، وأن الإبداع هو تحقيق رؤية خاصة به أيضا وفيها تلعب الرمزية دورا هاما وأساسيا ، وأن هذه الشخصية أو الخاصة الفريدة يظهر عليها طابع الفنان الخاص بوضوح كما أنها تكشف عن مدى خصوبة مخيلته إن هو أراد أن يثير استجابة قوية في جمهوره . ومع ذلك فلا يمكن لهذه « الرمزية » أن تكون « خاصة » بكل معاني الكلمة وإلا عجز الناس ، أو الجمهور ، عن إدراكها وبالتالي يتلاشى تأثير العمل الإبداعي في المجتمع . ولذا كان « الاتصال » أداة ووسيلة لها أهميتها في هذا الصدد ، إذ لا بد من أن يكون هناك قدر كاف من التواصل بين الفنان (الفاعل) والجمهور (المتلقي) حتى يتم إدراك بعض رؤية الفنان وقبولها والاعتراف بها ، وحتى يمكن أيضا لهذه الرؤية أن تثير رد فعل عاطفيا وذهنيا بل وجماليا في المجتمع . . فعلى الرغم من كل ما يقال عن « خصوصية » الرؤية الخاصة وكذلك عن خصوصية الرموز « الخاصة » فلا بد من أن تكون قادرة على (التوصيل) بحيث تصبح نوعا من الرمزية « العامة » . وهذا هو ما يحدث في حقيقة الأمر لكل الإبداعات الفنية الرائعة التي تكشف عن درجة عالية من الرمزية الخاصة الفريدة أو المتفردة . وقد يبدو الأمر مختلفا بعض الشيء ـ الوهلة الأولى وبالنسبة للمجتمع (البدائي) الذي يوجه اليه الأنثربولوجيون معظم اهتمامهم . فالفنان (البدائي) يهتم في المحل الأول بعرض الرموز المعترف بها اجتماعيا بالفعل ولا يبتكر في الأغلب صورا رمزية خاصة به ثم يترك للمجتمع مهمة محاولة فهمها وإدراكها كما هو الحال بالنسبة للفنان الرمزي الحديث . ومع ذلك فإن كثيرا من التكوينات والتراكيب الفنية (البدائية) تكشف عن درجة معينة من الرؤية الخاصة . فالطواطم في كثير من المجتمعات القبلية رموز عامة ، ولكن الأسلوب الذي يرسم به الفنان البدائي هذه الحيوانات الطموطمية والالوان التي يستخدمها في الرسم وتغيير مواضع إجزاء الجسم وتغيير النسب بين هذه الأجزاء تجعل من هذه الرسوم والتصاوير رموزا خاصة تعكس فكرة الفنان الشخصية وتتطلب من أعضاء المجتمع بذل الجهد لمحاولة فهمها وادراك معناها . ففي كلا الحالتين نجد في أعمال الفنان الرمزي الحديث والفنان البدائي مزيجا من الرموز العامة والخاصة ولكن النسبة تتفاوت وتختلف . (٢٧) .

---

(٢٧) واجع في ذلك مقالنا عن : « بنائية الفن » ـ مجلة عالم الفكر ـ مجلد ١٥ ـ العدد ٢ وانظر أيضا :

Firth, op. cit., pp. 214-16; Norbert Lynton, The Story of Modern Art; Phaidon, Oxford 1980, pp. 57-61; Robert Goldwater, Symbolism; Allen Lane, London 1979, pp. 17-25.

والدين ، بالمعنى الواسع للكلمة ، وما يتصل به من طقوس وشعائر وممارسات وما يدور حوله من أساطير ، يعتبر مجالا خصبا لدراسة الرمزية السوسيولوجية العامة . ولقد كانت دراسة الدين تحظى حتى عهد قريب جدا بكثير من اهتمام علماء الأنثربولوجيا . ولكن لم يلبث هذا الاهتمام أن انحسر الى حد كبير وترك الأنثربولوجيون المجال الى التخصصات الأخرى التي اتخذت من « الأرض المهجورة » التي تركتها الأنثربولوجيا ميدانا يسرحون هم فيه ويمرحون على ما يقول ليفي ستروس(٢٨) ولكن الملاحظ أنه على الرغم من اهتمام علماء الأنثربولوجيا منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الأربعينات من هذا القرن بدراسة الأساطير فانهم لم يحرزوا تقدما ملموسا في دراسة (رمزية) الأسطورة ، وذلك على الرغم من كل ما يقولونه عنها من أنها « قصص مقدسة » يحاول بها الانسان أن يحدد العلاقة بين حياته والكون الواسع الفسيح الذي يحيط به ، وعلى الرغم من كل ما يقال أيضا عن أن الأساطير هي المادة الحقيقية التي يجب الرجوع اليها لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع ، وأنها هي « التفكير الحالم لشعب من الشعوب ، تماما مثلما يعتبر الحلم أسطورة الفرد » حسب تعبير جين هاريسون Jane Harrison التي كانت تعتبر في بداية هذا القرن من أشهر وأهم المتخصصات في الدراسات الكلاسيكية .(٢٩)

وقد تبدو الأساطير للباحث على أنها نمط من المعتقدات التي يصعب تصور حدوثها . ومع ذلك فإن كل أشكال الأساطير تتمتع بدرجات متفاوتة من الصدق . فالباحث في الأساطير يواجه منذ البداية موقفا يبدو متناقضا لأول وهلة . فهو يجد من ناحية أن الأسطورة قد تتضمن أحداثا وأفعالا متباينة بحيث لا يكاد يستبين فيها أي نوع من المنطق أو حتى الاستمرار والاطراد ، كما أن شخصيات الاسطورة قد تتشكل بأشكال كثيرة وتجمع بين خصائص وصفات متباينة وتتراوح بين الخير والشر وارتكاب كل أنواع الجرائم والموبقات وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التي يمكن تصورها ، أي أن كل شيء يصبح في الامكان حدوثه في الأسطورة مهما يبدو غريبا في نظر الباحث . ولكنه من الناحية الأخرى سوف يجد أن ثمة درجة عالية من التشابه بين أساطير الشعوب المختلفة التي تفصل بينها مساحات شاسعة بل وحقبات زمنية طويلة ، وهذا التشابه يثير بغير شك كثيرا من التساؤلات ويحتاج الى تفسير . (ليفي ستروس ، المرجع نفسه ٢٠٨) بل الأكثر من ذلك فإننا نحن أنفسنا كثيرا ما نحاول أن نلحق - بشكل أو بآخر - الى الأساطير الكبرى شيئا من « الصدق الرمزي » الواضح أو المستتر ، والذي لم يخطر في الأغلب على أذهان الجماعات أو الشعوب التي أبدعت هذه الأساطير .

وعلى أي حال ، فان التفسير الرمزي هو أحد اتجاهين رئيسيين يتبعهما العلماء في العادة في دراسة الأساطير . والاتجاه الرئيسي الآخر هو التفسير الحرفي Literal الذي ينظر الى الأساطير إما على أنها تمثل مرحلة معينة من مراحل التطور الفكري ترتبط بالانسان (البدائي) ، واما على أنها أسلوب عام للتفكير نشأ في الأصل من رغبة الانسان في الايمان ازاء أزمات الطبيعة وأحداثها . وفي كلا الحالين يرتبط هذا التفسير الحرفي بالواقع الملموس الى حد كبير ويندرج تحته بوجه خاص واحدة من أقدم مدارس تفسير الأساطير وهي المدرسة التاريخية أو المدرسة اليوهمروسية (نسبة الى

---

(٢٨) Claude Levi — Strauss; The Structural Study of Myth"; in Id, Structural Anthropology, Basix Books, 1963, P. 206.

(٢٩) ورد هذا التعبير في كتابها Prelogomena to the Study of Greek Religion

انظر في ذلك : I.M. Lewis, op. cit., P. 120

يوهيميروس Euhemerus اليوناني) والتي ترى في الأساطير قصصا تروي بعض الأحداث العامة في حياة الشعب الذي أبدعها بعد ادخال بعض التعديلات عليها وصياغتها في قالب قصصي مشوق .[٣٠] وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزي يتجاوز ذلك الواقع الملموس ويرى أن الأساطير تشير الى حقيقة خفية أو (سرية) تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهري ، أو تكمله على أقل تقدير .

وهذا الاتجاه الرمزي في تفسير الأساطير يمكن أن نميز فيه أيضا بين عدد من المدارس ، لعل من أهمها المدرسة التي ترى أن الأساطير هي تمثيل ورموز لمظاهر الطبيعة . فاذا كان كرونوس Kronos يأكل أولاده عند ولادتهم في الأسطورة اليونانية خشية أن تتحقق النبوءة عن أن أحد أولاده سوف يعزله فان ذلك رمز إلى الزمن (كرونوس) الذي يطوي أجزاءه طيا . واذا كان أوزيريس قد تمزق جسمه ودفنت أشلاؤه في مختلف أنحاء مصر فذلك رمز الى خصوبة أرض مصر وانتشار زراعة الحبوب وبخاصة القمح فيها والى أن أوزيريس هو اله الخصب واله القمح . وهكذا « تقلب هذه المدرسة الآلهة شموسا وأقمارا وكواكب » حسب قول موني كيرل R. Money Kyrle. انما هناك مدرسة أخرى وضع أسسها ماكس موللر Max Muller وهي تؤول الأساطير على أساس الخصائص اللغوية وبوجه خاص بالاشارة الى (جنس) الكلمات المستخدمة في الأسطورة واذا ما كانت مذكرة أو مؤنثة . فالأسطورة اليونانية مثلا تقول أن أبوللو رأى الفتاة دافنيه الجميلة فأحبها وطاردها حتى كاد يصل اليها فابتهلت الفتاة الى الآلهة أن تخلصها منه ، واستجابت الآلهة لدعائها وانقلبت دافنيه الى شجرة من أشجار الغار . فهنا نجد أن أبوللو من كلمة تدل على مذكر ومعناها الشمس ، بينما كلمة دافنية مؤنثة ومعناها الفجر . وبذلك فإن مطاردة أبوللو لدافنيه ليست الا رمزا الى الشمس التي تتبع في ظهورها الفجر وتطرده أمامها . ولم تسلم هذه النظرية ـ رغم طرافتها ـ من النقد حتى هدمها أندرو لانج Andrew Lang وبيّن أن التخريجات اللغوية التي يلجأ اليها موللر لا تصلح في كل الأحوال . وقد دلل لانج على فساد هذا الأسلوب في التفسير بأن طبقه على اسم رئيس وزراء بريطانيا الشهير (جلادستون Gladstone) وأثبت عن طريق التخريجات اللغوية أن جلادستون أسطورة شمسية .[٣١] .

فالاتجاهات الرمزية في تفسير الأساطير كثيرة اذن . ويكفي لكي نتبين مدى هذا الاختلاف أن نشير هنا الى بعض الآراء حول تفسير رمزية أسطورة أوديبوس . فبينما يذهب فرويد الى أن الأسطورة ترمز الى رغبة الابن في امتلاك الأم والتخلص من الأب ، يذهب إريش فروم Erich Fromm الى أنها رمز للصراع بين النظام الأموي والنظام الأبوي ، بينما يرى فيها كارل يونج قصة ترمز الى الصراع الاخلاقي بين التراخي والواجب ، ويرى Ferenczi أن

---

(٣٠) شغلت مشكلة العلاقة بين الأسطورة والتاريخ بال عدد كبير من العلماء الذين حاولوا اكتشاف الحقيقة التاريخية وراء بعض الاساطير سواء في ذلك الاساطير البدائية أو الكلاسيكية ، وقد وضع المؤرخ الايطالي فيكو Vico في ذلك ما يعرف باسم منهج « اليوهيميروسية العرقية » Ethnic Euhemerism للتفسير . وبمقتضى هذا المنهج كان يرى في أبطال الأساطير رموزا للمجتمع الذي يمثلونه وفي فترة زمنية معينة . وحتى الأساطير الكلاسيكية ذاتها لم تكن في نظره الا رموزا لحالات أو أوضاع وظروف ثقافية واجتماعية معينة . فهوميروس نفسه كان هو « تصور بطولي » عن الشعب الاغريقي من حيث أنه يقص تاريخه في شكل أغان وأشعار . وواضح أن في ذلك التفسير شيئا من الخلط بين القيمة الانثولوجية الموضوعية للأسطورة باعتبارها سجلا للفكر البدائي ، وبين القيمة الرمزية الذاتية للاسطورة بالنسبة للعقل الناقد الذي لا يقبل الاسطورة حرفيا على ما يقول بيدني (راجع بيدني ، المرجع السابق ذكره صفحة ٣٠٧) .

(٣١) رجعنا في ذلك الى مقال قديم لنا بعنوان « التحليل النفسي للاساطير » ـ مجلة علم النفس ، المجلد الثاني ، العدد الثاني صفحات ٣ ـ ١٦ مطبعة المعارف ـ القاهرة ١٩٤٦ .

أوديبوس نفسه هو رمز العضو التناسلي عند الذكر لأن اسمه يعني - حرفيا - « القدم المتورمة » . وهذه الأراء المختلفة تظهر كلها في إطار مدرسة واحدة فقط من المدارس التي اهتمت بتفسير الأساطير وهي مدرسة التحليل النفسي . وفي ذلك تتساءل آن ماري فال مالفييت Anne - Marie Waal Malefijit أنه اذا كان الباحثون الذين ينتمون الى نفس الخلفية الثقافية التي تنتمي اليها الأسطورة يعجزون عن الاتفاق على تفسير معاني رموزها ، فالي أي حد يمكن يا تُرى أن تختلف وتتباين المعاني التي يُلحقها أناس لهم خبرات ثقافية مختلفة الى رموز ثقافات أخرى غير ثقافتهم ؟(٣٢) ومن الطريف أن نذكر هنا ما يذهب اليه أستاذ مثل ديفيد بيدني من أن (عظمة) الأسطورة تظهر في مدى قدرتها على اثارة الخيال الابداعي عند الفنان المرهف الحس ، وأن كثيرا من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الأدب الروائي العظيم ، وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها ، كما هو الحال بالنسبة لقصة آدم وحواء أو قصة قابيل وهابيل (بيدني صفحة ٣٠١) . وهذا يصدق بغير شك على أسطورة أوزيريس وإيزيس التي تشغل جانبا كبيرا جدا من رائعة سيرجيمس فريزر « الغصن الذهبي The Golden Bough » .

فمن الصعب اذن أن نزعم وجود أو امكان وجود تفسير رمزي واحد لأي أسطورة من الأساطير بحيث يعتبر هو التفسير الصحيح بالضرورة . وهذا معناه بالتالي صعوبة الوصول الى اقامة (علم) للأساطير ، بالمعنى الدقيق لكلمة (علم) ، نستطيع أن نرد فيه كل الأساطير الى نموذج موحد ، وأنه على الرغم من كل المحاولات التي قام - ويقوم - بها بعض الفلاسفة والأثنولوجيين والفولكلوريين ورجال الدين وعلماء التحليل النفسي للوصول الى مثل هـذا النموذج الموحد للحقيقة والصدق وراء التعبيرات الأسطورية المختلفة فان ذلك ليس في حقيقة الأمر إلا محاولات لاختراع أساطير (علميـة) من صنع هؤلاء العلماء أنفسهم ومن ابتكـارهم ووحي تصوراتهم هم أنفسهم فحسب (بيـدني صفحة ٣٠٢) .

وأيا ما يكون الأمر من اختلاف التفسيرات فإن النقطة الأساسية التي يركز عليها علماء الأنثربـولوجيـا في كل توجهاتهم هي ضرورة تفسير الأساطير ضمن اطار البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمـع الذي تنتمي هـذه الأساطير اليه . صحيح إننا قد نجد ما يخالف هذا الموقف العام لدى البنائيين الفرنسيين الذين يتزعمهم كلود ليفي ستروس الذي يميل الى الفصل بين الأسطورة وسياقها الاجتماعي والثقافي الخاص ويدرسها كما لو كانت شكلا كليا أو عاما من الفن يمكن تحليله وتقييمه حسب المعايير والمحكات التي يرتضيها كل باحث لنفسه ولكن ليفي ستروس كان يبحث في آخر الأمر عن المبادىء الكلية العامة التي تكمن وراء عمليات التفكير الانساني وهو بذلك يتجاوز الأهداف التي يحددها المنهج الأنثربولوجي البنائي الوظيفي ويلتزم بها أتباع هذه المدرسة .

ولقد كانت الفكرة السائدة لدى العلماء في القرن الماضي هي أن ثمة علاقة وثيقة بين الفكر البدائي والفكر الأسطوري لدرجة أنهم كانوا يوحدون بين الاثنين وهو موقف يرفضه الأنثربولوجيون البنائيون الوظيفيـون الذين لا يجدون في الثقافات (البدائية) التاريخية ما يسند هذه الدعوى . ثم انه ليس هناك ما يؤكد أن كل المجتمعات ذات الحضارات المعروفة مرت بفترات أو عصور سابقة ساد فيها التفكير الأسطوري أو كانت تسيطر عليها أثناءها العقلية

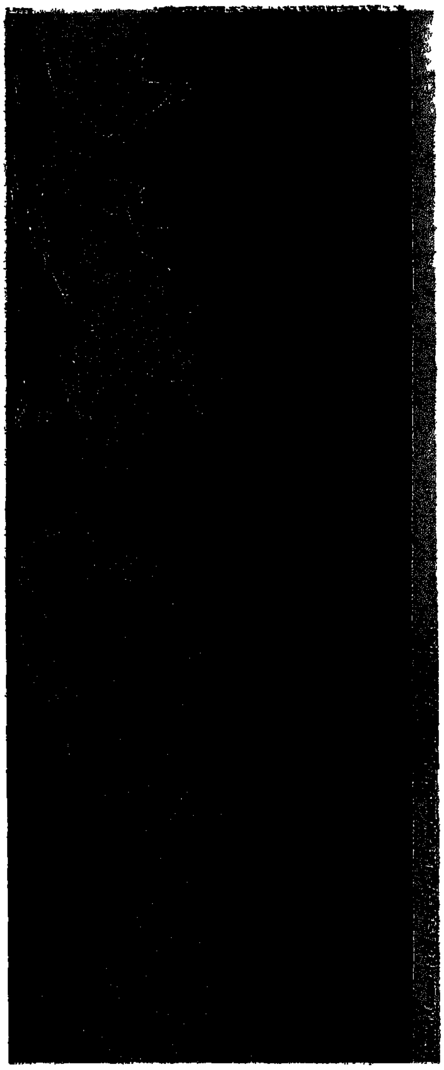
(٣٢) I.M. Lewis; op. cit., P. 111.

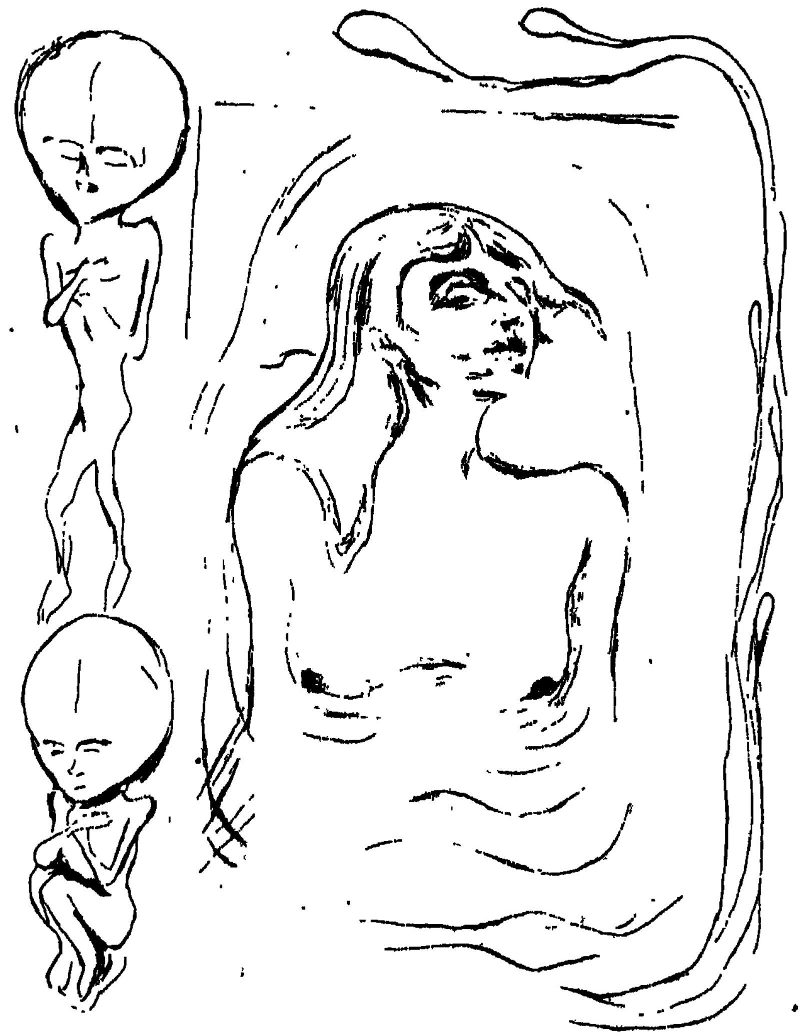
الصانعة للأساطير - ان صح هذا التعبير . كذلك يذهب العلماء التطوريون الى أن نمو التعليم وانتشاره ساعدا على اختفاء الفكر الأسطوري ، أو تراجعه على الأقل . وهذا أيضا موقف يرفضه البنائيون الوظيفيون المحدثون الذين يرون مع مالينوفسكي أن الاسطورة - وشأنها في ذلك شأن الدين - تشبع بعض الحاجات البشرية العامة ، وأنها على هذا الأساس عنصر ضروري ولا غنى عنه بالنسبة للثقافات الانسانية في كل مراحل تطورها . فالأسطورة « حالة » ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث أنها تنبع من الرغبة في الايمان الذي يساعد الانسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله مثل الموت . وصحيح ان التقدم العلمي يؤدي الى تراجع التفكير بكل أشكاله وصوره بما في ذلك تكوين الاساطير . ولكن الأسطورة تظل مع ذلك عاملا مؤثرا وفعالا في الحياة المتحضرة الحديثة ، بل وتؤلف جزءا من العقيدة الدينية (الشعبية) كما هو الحال بالنسبة للقصص حول الأولياء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة . وفي هذه الحالة تكون وظيفتها تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع (الديني) - بالمعنى الواسع لهذه الكلمة أكثر مما هي تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها .(٣٣) .

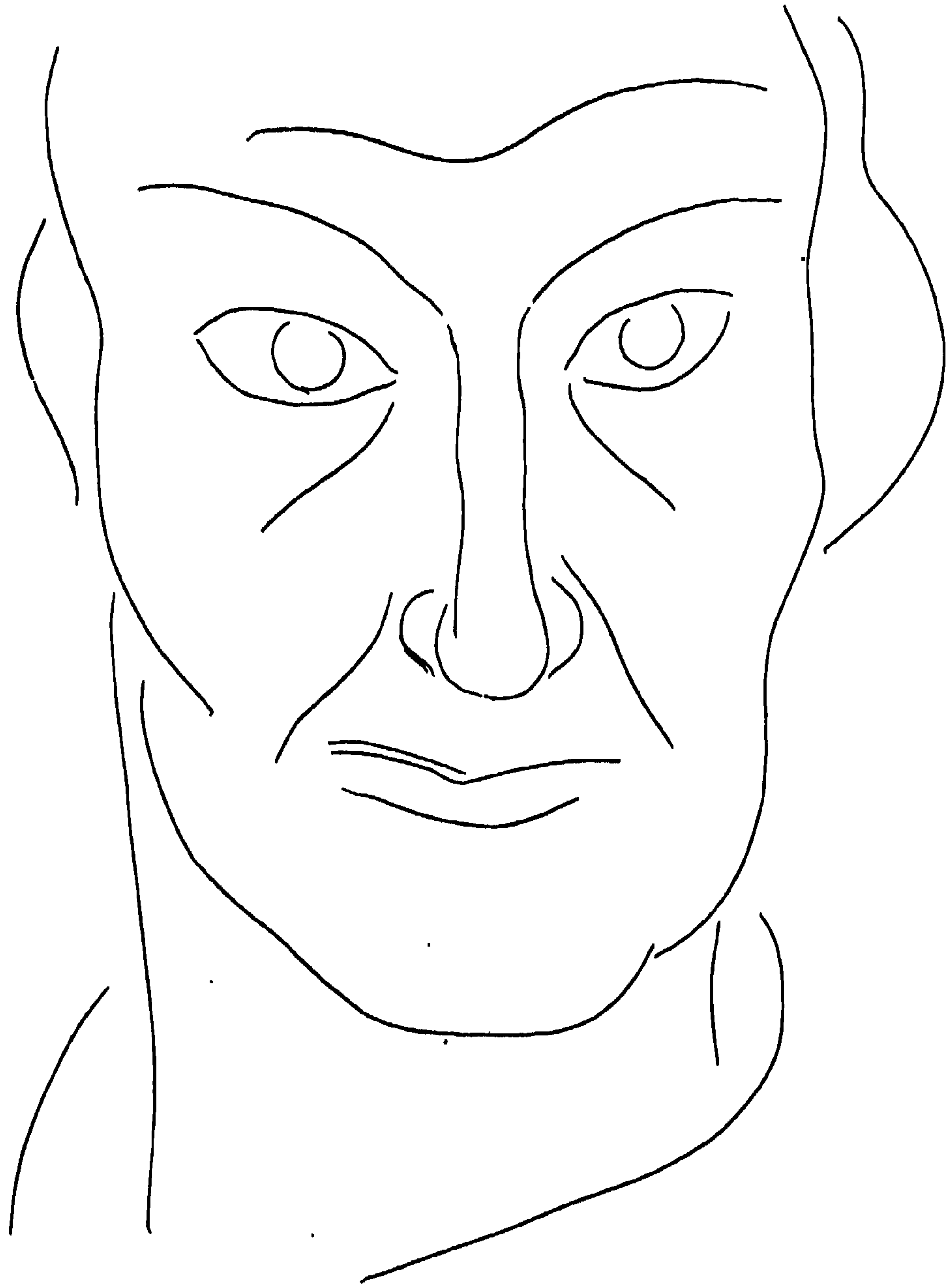
د . أحمد أبو زيد

***

(٣٣) Bidney, op. cit., pp. 289-90.

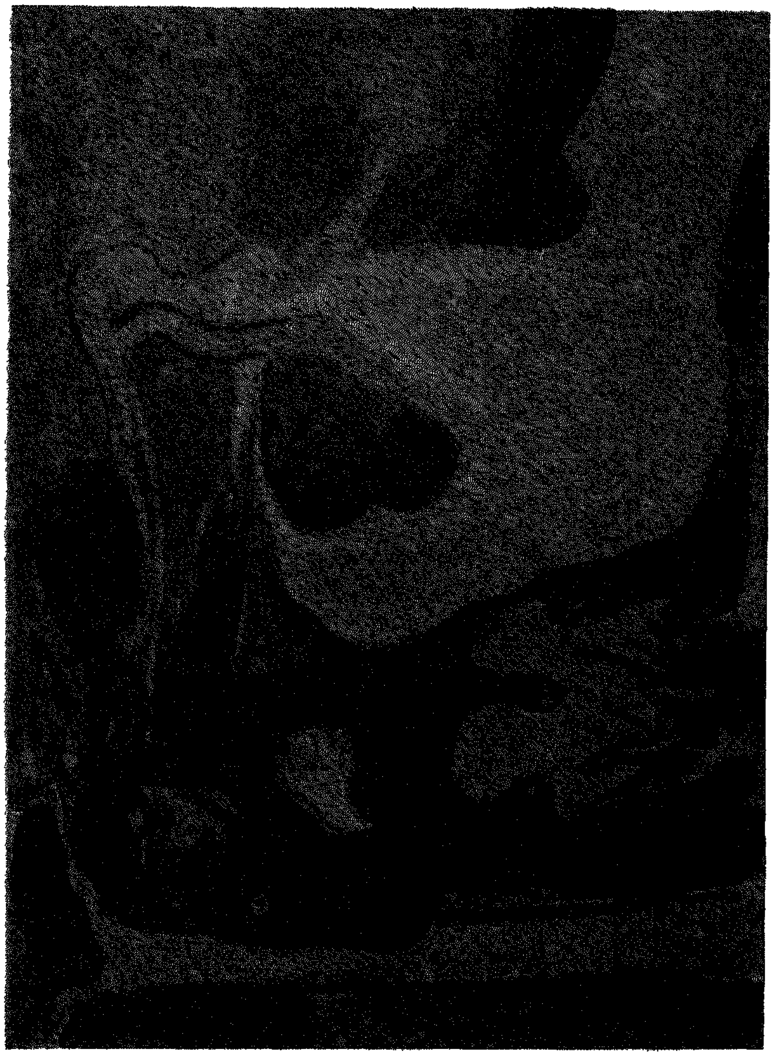


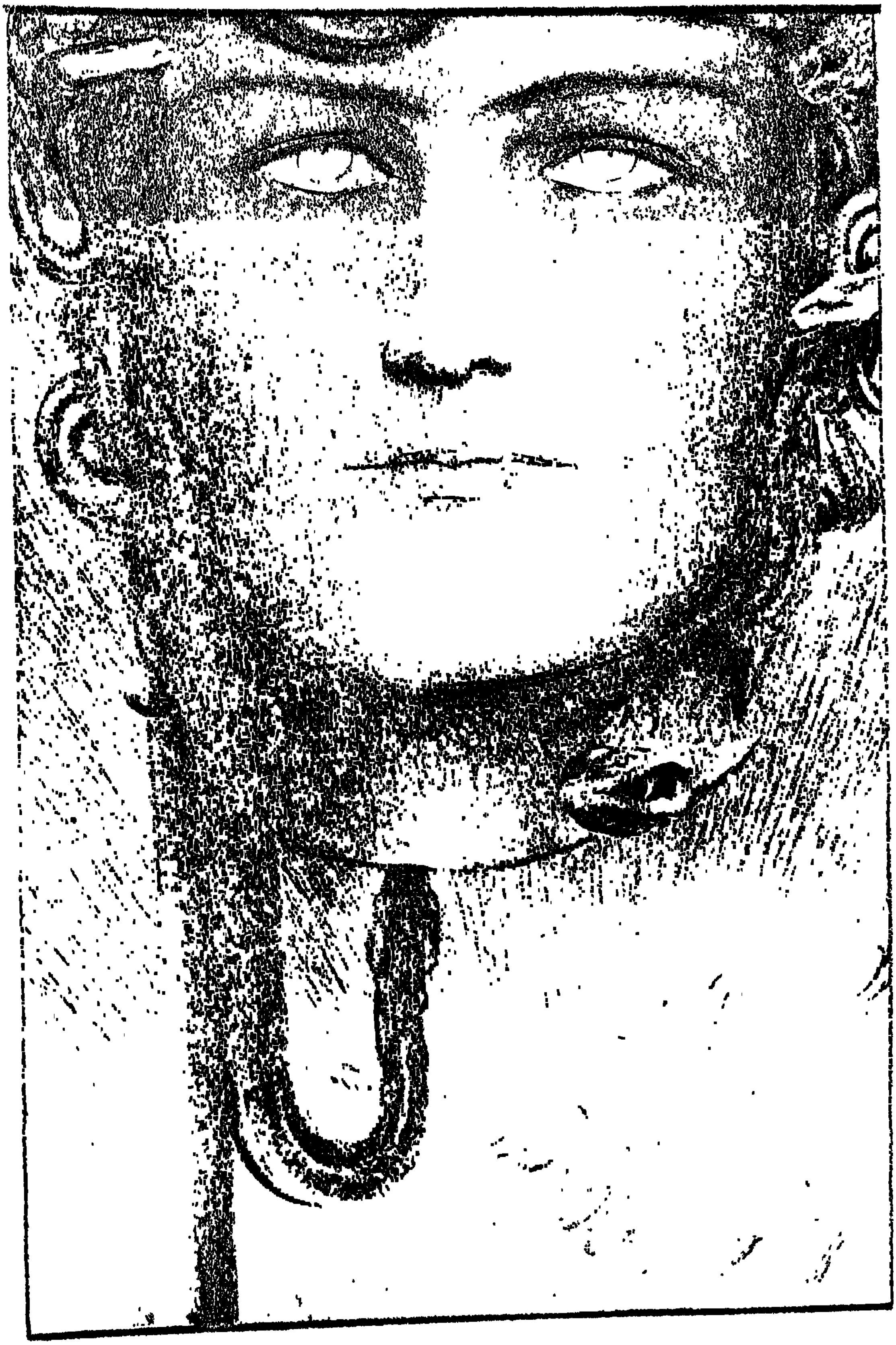




الشاعر بودلير (للرسام الفرنسى ماتيس)







الرمز والأسطورة الفرعونية

عبدالحميد زايد

ان أغلب أساطير العالم القديم هي قصص الآلهة والأبطال . وتدور أغلبها حول مولدهم وموتهم وحبهم وكرههم ومؤامراتهم . وبعضها ينظر في نظام الكون وخلق الانسان . أما عن نظرة العلماء إلى الأساطير فبعضهم يرى أنها روايات خرافية وهمية مهوشة والبعض يرى أنها إنجازات روحية عظيمة وأن كتابها موهوبين أصحاب فكر عميق ، وآخرون يرون أن الأساطير ترتبط إرتباطا وثيقا بالمناسك الدينية وانها روايات خرافية تطورت لتفسير طبيعة الكون ومصير الانسان والعقائد ويرى علماء النفس أن الأسطورة ذخيرة بدائية تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للانسان . ويرى بعض النحاة أن الأسطورة « مرض في اللغة » وأنها محاولة عقيمة للتعبير عما لم يستطع الانسان التعبير عنه . وواجه العلماء في هذه الناحية صعوبة كبرى وهي قراءة الوثائق الأصلية لهذه الأساطير التي تميزت لغتها بالتعقيد .

وجدير بالذكر أن الأساطير المصرية أعمال أدبية يقرؤها ويكتبها غالبا كتاب مبرزون في اللغة فهي جزء هام من الآداب المصرية القديمة . ولم يكن القصد من هذه الأساطير أن تكون سمرا لعامة الناس وإنما كانت موجهة إلى خاصة القراء . ويمكن تقسيم الأساطير المصرية الى مايلي :

١ ـ الحكاية المسرودة : منها ثلاث ، استخدمت فيها موضعات هي أقرب إلى السرد منها الى الوقائع التاريخية . وهي :

أ ـ عراك أبوفيس وسكنزع[١] The Quarrel of Apophis and Seknernre

ب ـ الاستيلاء على يافا The Eapture of Joppa

---

(١) R. O. F[illegible]ULKNER, EDWARD F. WENTE, JR. WILLIAM KELLY SIMPSON, The L[illegible]ture of ancient Egypt, New Edition, New Haven and London, Yale University Press, Third Printing 1977, p[illegible]7-84.

٢ ـ القصة الفلسفية : قصة الصدق والكـذب The Blinding of Truth by Falsehood حيث تتقابـل شخصيتان رمزيتان هما الصدق والكذب(٢) ويقهر الأول الثاني .

٣ ـ القصة النفسية : كقصة الأخوين(٣) The Tale of the Two Brothers فقد اصطبغت بتحليل نفسي وتخللها بعض الأحداث الخارقة ، وهي قصة المرأة التي تحب شابا يصدها فتشيع خبره عند زوجها .

٤ ـ المعجزات والغرائب والسحر : منها قصة الملاح الغـريق(٤) The Shipwrecked Sailor والملك خوفـو والسحرة(٥) King Cheops and the Magicians والأمير الموعود(٦) The Tale of the Doomed Prince والجزء الثاني من قصة الأخوين . وغلب على هذا النوع المعجزات والسحر والشفاء المعجز وحيوانات منحت موهبة التحدث . ولا تخلو قصة من هذه القصص من خرق العادة .

ولابد أن نراعي أن كثيرا من الأساطير المصرية فقدت أصولها . فمخـطوط قصة الاستيـلاء على يـافا لاحق للاحداث بخمسين ومائة عاما ، ومخطوط قصة الفلاح الفصيح(٧) The Tale of the Eloquent Peasant يرجع الى الأسرة الثانية عشرة والثالثة عشرة إلا أنه يشير إلى أمور وقعت في الأسرة العاشرة . فأحداث هذه القصص سابقة للمخططات الدالة عليها أحيانا بأكثر من قرنين ، ثم بحوالي أربعة وخمسة وسبعة قرون . ولابد أن نفترض أن هذه الأساطير ولدت في زمن طويل قبل كتابتها ولابد أن نفترض تداولها بين الناس ثم كتبت في نصوص ضاعت ثم نسخت بعد ذلك في نصوص غير مكتملة .

وأعتقد أن قصة خوفو والسحرة أصولها بعيدة ، فمخطوطها يرجع الى عهد الهكسوس ، وإنما يجب أن نرد أصوله إلى الأسرة الثانية عشرة . أما مغامرات حورس وست(٨) The Contendings of Horus and Seth وقصة الأخوين وقصص أخرى ، فلا شك أنها وقعت في عصور قديمة جدا ، ولا نستطيع أن نحدد نشأتها .

خصائص التفكير الأسطوري

حاول المصري القديم في تصوره الأسطوري أن يفهم في عبارات على لسان البشر ، شخصا أو حادثا أو مجموعة من الناس أو نتائج بعض الأحداث التي يرجعها الى « العالم الالهي » .

ويقصد بهذه العبارة الأخيرة « العالم الالهي » مالا يستطيع الانسان تفسيره بعقله وبإدراكه الحسي ولو كان هذا الشيء موجودا . وبدت الأجرام الطبيعية كالسماء والشمس في عقل المصري القديم أنها تنتمي الى « العالم الالهي » ولا يمكن للانسان في أي زمان أن يدرك بعقله أي كائن من « العالم الالهي » إلا « بالرمز » .

---

(٢) Ibid., pp. 127-132

(٣) Ibid., pp. 92-107

(٤) Ibid., PP. 50-56.

(٥) Ibid., pp. 15-30.

(٦) Ibid., pp. 85-91.

(٧) Ibid., pp. 108-126.

(٨) JAMES B. PRITCHARD, Ancient Near EasternTexts relating to the Old Testament. Princenton, New Jersey, 1969 p. 12. "The God and His UnKnown Name of Power."

ونستطيع أن نقول إن « الرمز » مظهر من مظاهر المحاولة الإنسانية في جعل عناصر « العالم الالهي » ملموسا على أسس بشرية . أي يمكن أن يعرفها الانسان بالمنطق والادراك الحسي . وعرف المصريون القدماء ذلك منذ الفجر من تاريخهم أي في الالف الرابع قبل الميلاد . ولم يخطئوا في الرمز للشيء أو للفعل . على أننا لا نستطيع أن نقرر بشيء من اليقين أن كل رمز لم يكن تصورا أسطوريا إلا أننا نستطيع أن نقول إن كل تصور اسطوري كان رمزا لكائن من « العالم الالهي » ويصدق « الرمز » اذا استطاع أن يوضح للبشر شيئا من « العالم الالهي » في سهولة ويسر .

كان المصري القديم يتصور ان « الرمز » يلتئم مع الشيء المرموز اليه بحيث يصبح الواحد بديل الاخر لذلك يمكن للاسم في قصة « الاله واسمه المجهول القوة »[٩]، أو لخصلة الشعر في قصة الأخوين ، ان يعد بديلا للانسان . ومن أمثلة ذلك نصوص اللعنة[١٠] والمحفوظة على كسر من فخار ـ بمتحف برلين ومتحف القاهرة وبروكسل ـ وتماثيل وعليها أسماء اعداء من آسيا أو من النوبة أو ليبيا أو من مصر نفسها . وكانوا يعتقدون أن كسر هذه الأواني أو التماثيل التي تحمل أسماء الاعداء سوف يقضي على تلك الأرواح الشريرة من الآسيويين أو النوبيين أو الليبيين أو الأعداء من المصريين . وكانوا يضيفون بعد اسماء اعدائهم الذين يدعون عليهم بالموت عبارات « كل كلمة شر ، كل حديث شر ، كل حصائد الالسنة الشريرة ، كل فكرة شريرة ، كل مؤامرة شريرة ، كل معركة شريرة ، كل مشاجرة شريرة ، كل خطة شريرة ، وجميع الأحلام الشريرة » هذا هو مغزى هذا الطقس الرمزي .

لم يفرق المصري القديم بين الفعل والتمثيل الرمزي ؛ فحينما ادعى ان اوزيريس وهبهم مقومات الحضارة المصرية أدخل ضمن المقومات الصناعية والزراعية الطقوس والمراسيم وكان يعتقد ان لكلتا الفعاليتين نفس القدر من الحقيقية .

كان الخيال في ذهن المصري القديم موجودا بالفعل ، فقد جسّد الصفات والفكر . جسّد العدل في تمثال صغير جاث وعلى رأسه ريشه . وفم الفرعون هو معبد « الماعة » ولكن كان يقال في الوقت نفسه أن الآلهة « تحيا بالماعة » وقدم الملوك وغيرهم تمثال الالهة « ماعة » في المراسيم اليومية . وهاهو الملك سيتي وبيده تمثال الالهة « ماعة » كغذاء للالهة تماما كما يقدم الطعام والشراب .

وبالرغم من عدم اعتراف صانع الاسطورة المصرية بالفناء واعترافه بالبعث فقد عجز عن ترك مجال المحسوس المجسد .

لم يقتنع المصري القديم بنظرية السببية . فلم يتصور أن فيضان النيل كان سببه هطول المطر على مرتفعات الحبشة ، بل كان يتصور ان سبب الفيضان يعود الى كثرة القرابين والهبات المقدمة اليه كل سنة بالاضافة الى وثيقة تلقى في النهر تنص في صيغة أمر على التزامات النيل .

---

(٩) JAMES B. PRITCHARD, ibid., p. 328 "The Execeration of Asiatic Princes"

وقد قمت بالتعليق على هذه النصوص في كتاب لي تحت عنوان « مصر الخالدة » فقلت ص ٥٦ : ان هذه الوثائق صنفان احدهما اواني فخارية والاخرى تماثيل صغيرة (دمي) غير مفككة تمثل شكل انسان . وكانت تملأ هذه الاثار بنصوص فيها اسلوب اللعنة وتحطم في احتفال خاص وهو بدون شك عمل رمزي بتحطيم كل من يعارض فرعون . وكانت هناك نصوص خاصة بالأسيويين وأخرى خاصة بالنوبيين وبعد ان يذكر اسم الشخص وعائلته وجميع من يأتمون به يقول « وحلفائهم والمشتركين معهم الذين يثورون او يتآمرون او يقومون بالحرب أو يفكرون في الثورة في جميع انحاء البلاد » .

(١٠) مجلة عالم الفكر : المجلد السادس العدد الثالث : من أساطير الشرق الادنى القديم ص ١٧٢

والأسطورة كما سبق ان ذكرت[١١] « حقيقة ميتافيزيقية » جسدت ، وكان الفكر الاسطوري في الشرق الأدنى القديم يميل الى التجسد ليعبر عن اللاعقلي بطريقة تختلف عن طريقتنا نحن أبناء العصر الحديث .

واستخدمت الديانة المصرية التصورات الأسطورية لشرح بعض ما كان يؤمن به الناس ويمجدونه أو يمجونه . ومارس اللاهوت المصري الأساطير في الكثير من مناحي الحياة . وظهرت الأساطير المصرية .

أولا : على هيئة ترانيم وصلوات وشعائر .

ثانيا : على أنها أفعال ، فاقيمت احتفالات مثلت فيها معارك إلهية ومسرحيات ، وليس من شك أن أول مأساة (تراجيدا) مثلت على مسرح الحياة المصرية القديمة مستوحاة من أسطورة أوزيريس .

ثالثا : ظهرت الأساطير في الأشياء والصور ، فنجدها في الأشكال والرموز والنباتات والأجرام السماوية .

إن التصورات المختلفة للأساطير المصرية تتألف بطريقة فنية ، وسيبدو ذلك واضحا فيما سنقدمه من أمثلة لتفسير حدث كوني أو عادة دينية . وقد تؤلف الأسطورة المصرية لغرض سحري أو بهدف التسلية كذلك إن اللعب بالألفاظ الذي نراه في بعض الأساطير المصرية يعطينا تفصيلا جديدا للتصور الأسطوري ونستنتج من هذا كله أن الأسطورة المصرية كانت تأملية ولم تكن تخيلية .

وجدير بالذكر ظهور تصورات متناقضة بالنسبة للمصريين في نظرتهم للعالم الالهي كما سنشرح ذلك فيما بعد . كما سنلاحظ في هذا « العالم الالهي » أنه في الامكان خلط أحد الالهة بشخصية إله آخر . فسوف نرى فيما بعد من الأساطير التي سنعرضها أن « رع » سوف يتمثل في صورة « أتوم » في نص من النصوص وفي صورة « قرص الشمس » في نص آخر . و « العين » أيضا سوف نراها في نصوص وقد اختلطت بشخص « حية اليواريس » uroeus المعتدية ومن ناحية أخرى ظهرت في صورة« حاتحور » . وظهرت حاتحور معبودة قاسية على أن طبيعتها تميزت بالأم الرؤ وم كبقرة ، ومن هنا تعقدت التصورات الأسطورية وأصبح التعقيد في التصورات الأسطورية من الخصائص الأساسية للأساطير المصرية . وسنلاحظ أن الأساطير المصرية تميل إلى التغيير . ويحاول صانع الاسطورة المصرية إيجاد مختلف التصورات الأسطورية لكائن واحد . فإله الشمس « رع » ، ملك البشر ، والآلهة صار عن طريق خلطه بالاله الأول أتوم الاله الحاكم وبالاله « شو » الذي أصبح يسند بطن البقرة بعد ان كان يسند جسّم ابنته نوة . والفكرة القديمة عن البقرة السماوية انها تحمي ابنها الملك المتوفي « بجناحيها » . وقد جاء تصور الأجنحة للبقرة من فكرة الرحمة السماوية . كانت أولا « نوة » السماوية ثم صارت بعد ذلك كل إلهة أم على هيئة المرأة تصور وهي تحمي طفلها بجناحيها . ومن هنا ظهرت في الآثار المصرية آلهة مجنحة في صورة البشر . وهكذا نلاحظ أن الأساطير المصرية كانت كثيرا ما تتغير عبر الآلاف الثلاثة من عمرالحضارة المصرية وذلك نتيجة لخلق تصورات جديدة . واستمرت هذه التغيرات بعد عام ٢٢٠ق.م تقريبا مع وجود علاقات جديدة بأفكار أساسية قديمة . وقد كانت هذه العلاقات السبب في نشأة قصص أسطورية جديدة معقدة . وبالرغم من اتصال المصريين بالاسيويين في الألف الثاني قبل الميلاد إتصالا كبيرا ، لم نلاحظ تأثيرا آسيويا واضحا في الأسطورة المصرية .

(١١) H. KEES, G otterglaube, Leipzig, 1941, 214070.

وبالرغم من التغير الذي بدا واضحا في الأسطورة المصرية فإن صانع الأسطورة كان دائما يميل إلى المحافظة . وهذا طبعا ، كان أسلوب المصريين في جميع مناحي حياتهم ـ المحافظة على القديم في الفن وفي غير الفن . فصورة البقرة السماوية (انظر شكل ٢) ليست هي التطور الأخير الذي يرجع في أصله الى ما يتصوره الفرد للبقرة ـ فهي تمثل كذلك المرأة « نوة » وكذلك المحيط السماوي والسقف . وحفظت هذه التصورات الأربعة في وقت واحد . وكـان للطابع المحافظ للأسطورة المصرية أثره في حمايتها من التحلل منذ القرن الرابع عشر من قبل الميلاد وأيضا بعد منتصف الألف الأخير من قبل الميلاد . وتميزت الأسطورة المصرية بالصمود الذي كان السبب في استمرار الديانة المصرية وساهم في زيادة التصورات الأسطورية وتعقدها . على أن القواعد الأساسية للأسـاطير المصرية أقيمت من قبـل ٢٢٠٠ق.م تقريبا . وان التغيرات التي حدثت بعد ذلك مثلت زيادة في الأنواع والعلاقات أكثر من التعديلات في التصورات . وسوف نقدم بعضا من أساطير الألف الثالث قبل الميلاد وما حدث لها من تطور حتى قرب نهايته .

نقشت نصوص الأهرام على جدران هرم آخر ملوك الأسرة الخامسة وهو الملك أوناس وأهرامات ملوك الأسرة السادسة . ثم نقشت هذه النصوص على توابيت العهد المتوسط الأول والدولة الوسطى . وكـان لهذين المصـدرين الرئيسيين من الأساطير المصرية الأولى طابعان مختلفين . فنصوص الأهرام تعاويذ وترانيم وأساطير في أسلوب شعري جميل تتعلق بمراسيم تمكين الملك المتوفي من أن يأخذ مكانه بين الآلهة وليصبح متحدا مع « رع » ملك الآلهة . ويلاحظ أن هذه التعاويذ كثيرة جدا وأن الغرض من كثرتها هو توكيد صعود الملك إلى السماء . ومن خلال الوصف الذي صورته تلك النصوص فان ذلك المعراج كان على أجنحة الصقر « حورس » ورياشه المضيئة ، ذلك الصقر الذي كانت عيناه تمثلان الشمس والقمر . وينم الشكل الأدنى لتلك المجموعة من النصوص الهائلة عن قابلية تجزئة التعبير عند المصري بوساطة الرواية التكرارية الموزونة ، وربما كان الغرض من التكرار زيادة فاعلية التعويذة . لقد صورت استقبال الملك بوساطة الآلهة ، كما صورت اللحظة التي أخذ فيها مكانه في سفينة الشمس الخاصة بالاله « رع » . ولغة نصوص الاهرام لغة عتيقة . وقد وضع زيثا Sethe تصنيف هذه النصوص في عصور ما قبل التاريخ . ولكن قام كيس Kees بدراسة الموضوع مرة أخرى ووضع تأليف النصوص في الفترة بين الأسرة الثالثة والأسرة الخامسة . وقد بدأت المقابر الخاصة بالاشراف في منتصف الأسرة الخامسة تعكس آثار العقيدة الأوزيرية ، بينما وصلت عقيدة « رع » الهليوبولية سموها قبل ذلك بفترة . وعلى ذلك فالعقيدتان كانتا قائمتين قبل أن تعرف النسخ الأولى لنصوص الاهرام وتبدأ في الظهور .

أما نصوص التوابيت فهي مجموعة من نصوص مقتبسة من نصوص الأهرام من أجل اشخاص غير ملكيين تهدف إلى حمايتهم من المخاطر والمضايقات في العالم الآخر ، وهي من مميزات العهد الاهناسي والدولة الوسطى . وعند نهاية العهد الاهناسي بدأت النظريات الدينية بهليوبوليس تستسلم للنظريات والعقائد الداخلية ضمن الأساطير الخاصة بالاله أوزيريس . وان سطوة اوزيريس على « رع » كإله رئيسي للموتى وحاكم للعالم الآخر قد انعكست في النصوص الجنازية وآثار الدولة الوسطى وتوقف الحج بالمركب بالميت في مصر الفرعونية إلى هليوبوليس ولكن الى معبد اوزيريس بأبيدوس ، حيث المركز الأسطوري لقبر الاله .

أصالة التراث الأسطوري

عندما نريد أن نعرف أصول الأساطير المصرية لابد أن ندرك أن عصر ما قبل الأسرات إنما يشمل آلافا من سنين وقعت فيها تطورات بالغة أكبر الظن أنها نشأت من اختلافات محلية . واضح أن فكرة المحيط البدائي ظهرت منذ أقدم العصور . فبرز التل البدائي فوق سطح الماء يحمل أول كائن حي وهو اما الثعبان الذي كان يعتبر الجسم الاولي لاي اله فيما بعد أو الجُعل الذي سنراه فيما بعد في العصور التاريخية . وربما نشأ التصور الأول للكائن الحي منذ فجر التاريخ عن الضفدعة التي صارت بعد ذلك رمزا مسيحيا للبعث ، والبيضة التي اعتبرت رمزا للحياة خارج مصر ثم زهرة اللوتس التي ولدت الشمس . ويبدو أن تصورات تل الأرض الأزلي والكائن الحي من الخصائص المصرية كان يرمز الى النيل عندما تنحسر مياهه عن الارض .

أما عن السماء فقد تصور المصريون قيام بقرة من المحيط هي البقرة السماوية التي تشكل المحيط السماوي . أما القول بأن البقرة في فجر التاريخ كانت الصورة المصرية لتصوير سحيق للالهة مصدر الخصب . فقد افترضته اليزا باو مجرتل ELISE J. BAUMGARTEL عندما كشفت ذلك في قبور فجر التاريخ . وان كانت العلاقات بين مختلف تصورات البقرة لم تتضح بعد ، وكذلك بالنسبة لمختلف تصورات الفحول . اذ بدت البقرة السماوية منذ القدم متصلة « بفحل السماء » وأنها تلد كل يوم عجلا هو الشمس ، وكان هذا العجل ينمو فحلا لكي ينجب عجل الغد . وبقيت فكرة العجل السماوي . في العقيدة الشعبية بعد ذلك من ان الملك ارضعته بقرة(١٢) ومن هنا اتضح تصور الملك بالفحل القوي المنتصر على اعدائه كما هو مصور على لوحة نعرمر (مينا) على هيئة فحل يهدم حصنا . واخرى وقد تزين رداؤه بذيل ثور .

أما عن تصور السماء عقابا . فذلك يرجع أيضا الى فجر التاريخ . وفي العصور التاريخية بدت مختلف الاناث من الآلهات بقرة أو عقابا أو ثعبانا . وفي الكتابة الهيروغليفية بدت بيضة سواء للحيوان أو للمرأة .

وواضح أن فكرة السماء بقرة أو عقاب كانت منذ عهد ما قبل التاريخ . ثم صور السقف السماوي في العصر التاريخي محمولا على دعائم ، شبهت في نصوص الاهرام بانها الشباب الأربعة القائمون والقاعدون والمستندون حيث يجتمعون في أحد أركان السماء الأربعة . وقد سموا (بابناء حورس الأربعة) الذين نجدهم في هيئة المومياء وقد صوروا فوق زهرة لوتس بدائية . وقد مثلوا في نصوص التوابيت بآلهة ثمانية ووجد آلهة في أشكال الحيوان أو النبات أو الأشياء الجامدة . وقد سموا بالآلهة « الفتشية Fetiche » ولعلها جميعها نشأت في معبودات محلية على أنه ظهر من بينها البقر والعجول وكذلك الرمز المميز للاله « مين » اله فقط والذي غالبا كان رمزا للخصوبة الحيوانية . ولذلك ينبغي أن نترك مسألة الالهة « الفتشية » لصعوبة معرفة أصلها ، فلعلها كانت على هيئة بشرية أو اجسام بشرية ورؤ وس حيوان . واصبح القليل من هذه شخوصا أسطورية مثل تحوت رب الأشمونيين وهو الشكل الأول للفكر وقد بدا على هيئة قرد وكذلك على هيئة أبو منجل . وأهم أشكال تلك المجموعة « الفتشية » التي على شكل حيواني وعلاقتها بالاساطير المصرية الصقر « حورس » والحيوان الشذي غير المعروف « ست » الذي اعتبر فيما بعد حمارا ثم أبو منجل تحوت .

---

(١٢) ABD EL=HQMID ZAYED, ABYDOS, Cairo 1963.
وكذلك نفس الكتاب باللغة العربية لنفس المؤلف شكل (٤٨) من معبد رمسيس الثاني بابيدوس (يمثل رمسيس الثاني وهو طفل يرضع من البقرة حاتحور) ص ٨١ .

وأخيرا ، يجب الاشارة الى أنه نشأت منذ فجر التاريخ اشارات لمعبودات لم نستطع حتى اليوم معرفة مدلولها . منها على سبيل المثال « جب » إله الارض وهذه الكلمة مذكرة في اللغة المصرية ، اما كلمات السماء ومنها « نوة » فمؤنثة إلا اذا صورت السماء محيطا . وهذا الاختلاف في الجنس من تصورات فجر التاريخ عن السماء والأرض .

من هو حورس

منذ الأسرة الاولى ، اعتبر الاله حورس ملك مصر في صورة صقر قاعد أو قائم . وهذا يعني انه موجود منذ فجر التاريخ وكان معبودا محليا على هيئة الصقر في هيراكونبوليس . وتجسّد في صورة زعيم محلي ثم استطاع أن يصبح ملكا لمصر . ولازال أصل حورس غامضا ، فقد سمى ملوك الأسرة الثانية « حورس وست » أو « الصقران » . وظهر في نصوص الاهرام حورس وست اخوين وحاكمين متساويين لمصر السفلى والعليا وبالرغم من هذا الغموض ، فمازال الاله حورس منذ اول التاريخ يمثل الصقر وهو ملك مصر . وقد كان ايضا « حورس السماوي » و « رب السماء » وكان جرما سماويا إما نجما أو شمسا . ولعل هذا الطابع الكوني كان نتيجة للموقف بأن حورس كان حاكم مصر كلها . وهكذا فقد مثل حورس ثالوثا يتكون من الملك السماوي والملك في الارض والصقر .

ويرجع تصوير هذا الاله الكوني الأزلي وثالوث ، هذا الإله الى سنة ٣٢٠٠ق.م وقد مثل على مشط من العاج للملك « جث » الثعبان ، من حوالي عام ٢٩٠٠ق.م فقد مثل الصقر حورس مرة وهو يقف في زورق فوق السماء وفي ذلك اشارة على انه جرم سماوي ، واخرى وهو يقف تحت السماء وفي ذلك اشارة على انه يمثل الملك « جث » ومنذ ذلك التاريخ عرفنا ان « حورس السماوي » رب السماء نجم وملك الالهة ، وكذلك عرفنا أن « حورس الارضي » ملك مصر . أما عن تصور المصريين لحورس كأنه اله كوني ، فقد ذكر ذلك في نصوص الاهرام السبعة حوالي ٢٤٠٠ق.م عندما أخذ « رع » مكان « حورس » وعندما لقب كل من حورس و « اوزيريس » والملك ورع بالاله العظيم وأخيرا تحدد طابع حورس الأولي في نصوص الاهرام ، اذ ذكر ان الملك ظهر في الوجود البدائي قبل أن تخرج إلى الوجود السماء والارض ومن هنا عرفنا فكرة وجود الآله الأزلي منذ أول بدء التاريخ في مصر . وعرف ذلك منذ توحيد البلاد السياسي ، يؤيد ذلك المظهر السماوي للثالوث ، فحورس هو شمس النهار ونجم الليل وهو تصور تأملي من أجل حورس الاله والملك وجاء بعد توحيد مصر . ونتيجة لذلك أصبح من السهولة بمكان قبوله فكرة أن حورس إله أزلي وذلك من خصائص سلالته .

ولكن كيف يمكن أن نتصور إلها كونيا أزليا مثل حورس يتعرض للموت بوصفه ملكا أرضيا . وقد أجابت نصوص الأهرام على هذا التساؤل ، فأشارت الى الجنازة وتحول الملك حورس الى أوزيريس ، واعتبر الملك حورس وأوزيريس معا وقد تحول الى المظهر الدائم للملك الأزلي متحدا مع حاكم السماء . وفي الوقت نفسه خلفه تجسد آخر لحورس .

أما عن تعين الملك الجديد فقد عرف منذ الاسرة الاولى عن طريق محكمة « هليوبوليس » التي اعتبرت كيانا بدائيا واعضاؤها آلهة تسعة وأصبح وجودهم مؤكدا في الاسرة الثالثة حول عام ٢٧٠٠ق.م وفي نصوص الاهرام كما جاء ذلك في أساطير سوف نعرض لها فيما بعد . عن خلق العالم ومملكة حورس .

أساطير نشأة الخليقة(١٣)

الخلق بوساطة أتوم

أفاد النص التالي في الافتتاحية الطقسية لهرم ملكي باستدعاء الخالق الأول ، وعندما كان أتوما إله هليوبوليس على رابية قديمة ظاهرا منها المياه الهيولية ، وهناك أتى بالالهة الى الوجود وعلى مثل هذه الصورة سُئل ليبارك الاله قيام الهرم المماثل للرابية .

يا أتوم ـ خيرر ، انت على القمة على التل (الهيولي) ، ظهرت كالطائر ـ بن الخاص بالحجر ـ بن في منزل بن بهليوبوليس(١٤)، بصقت ما كان شو ، تفتفت ما كـانت تفنوة(١٥). نشـرت أذرعك حـولهم مثل اذرع كـالأن الكا (الخاصة بك) فيهم(١٦).

(كذلك ايضا) ، يا أتوم ، ضع أنت أذرعك حول الملك نفر كارع ، حول هذا العمل الانشائي ، حول هذا الهرم ، مثل اذرع كا . لأن كا الملك نفر كارع فيها باقية من أجل الأبدية . يا أتوم ، لعلك توجه حمايتك على هذا الملك نفرع كارع ، فوق هرمه هذا . . .

يا أيها التاسوع العـظيم الكائن في هيلوبـوليوس ، اتـوم وشو وتفنـوة وجب ونوة واوزيـريس وايزيس وست ونفتيس(١٧) الذين ولدهم أتوم . .

في أسطورة الخلق قال المصريون ان الخالق خرج من مياه الهيولي (النون) وأقام رابية صغيرة ليقف عليها وهي الرابية الأولى واتفق على أنها في معبد الشمس في هليوبوليس وكان لكل معبد في مصر قدس أقداس وآلهة منبع لقوة الخلق ولذلك كانت الرابية الأولى في كل قدس أقداس المعبد حتى قرب نهاية التاريخ الفرعوني فمثلا في معبد « فيله » بأسوان يقال عنه « تكوَّن هذا (المعبد) قبل أن يتكون أي شيء آخر . في الدنيا ، والأرض مازالت في كثيف الظلام » وهكذا إدعت المعابد الكبرى في ممفيس وطيبة وأدمنت نفس الادعاء وأنها « الرابية الاولى » فالقدسية كانت في مكان ما من المعبد وهي « الرابية الأولى » الذي يصعد اليها الانسان من ردهة المعبد بدرجات سلم .

ولم يكتف المصريون بفكرة الالتئام بين المعابد والرابية الأولى ، بل جعلوا القبور الملكية الاولى في الدولتين القديمة والوسطى مطابقة للرابية الاولى ، وليس الهرم إلا التشكيل الفني للرابية الأولى عند أصحاب تاسوع هليوبوليس حيث يولد الملوك في العالم الآخر . وكانت المعابد والقبور الملكية مقدسة كالرابية الأولى ولها من الشكل المعماري ما يشبه الرابية . وكانت مياه الهيولي التي خرجت منها الحياة تعد موجودة في عدة أماكن وهي مكملة لصورة الكون المصرية

(١٣) JAMES B. PRITCHARD, ibid., pp. 3-4.

(١٤) مرجع من الكتاب الذي ذكر ملاحظة رقم ١٥ يقول الكاتب : يؤلف إله هليوبوليس من وجهين للشمس اتوم وخيرر (مؤخرا اتوم رع) كان لمقصورته حجر له شهرة مقدسة . وكان يشترك في الشهرة مع هذا الحجر طائر والذي فهم غالبا مؤخرا على أنه العنقاء phoenix (طائر خرافي يرمز للخلود) هذا القسم من النصوص حافل بتلاعب في الالفاظ ، مثل وبن = ظهر او أشرت والطائر بن الخ .

(١٥) (ايضا من ملاحظة الكاتب الذي ذكر في الملاحظة رقم ١٣ اذ يقول) كان خلق شو ، اله الهواء وتفنوه الهة الرطوبة كالمادة المتمرقعة كمطسه .

(١٦) (ايضا للكاتب نفسه) الكا هي « تغير الانا Alter ego » او الروح الحارسة ـ او ربما الافضل القوة الحية لشخصية تصور بالرسم كالاذرع الحامية . يصنع الاله اتوم قوته الحيوية الخاصة في مخلوقاته الأول .

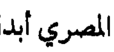
(١٧) (ايضا للكاتب نفسه) عين هنا التسع الهة الاول التاسوع العظيم في احيالهم الاربعة : (١) اتوم ، الخالق (٢) شو ، اله الهواء وتفنوه الهة الرطوبة (٣) جب ، اله الارض ، نوة الهة السماء (٤) الاله اوزيريس والالهة ايزيس والاله ست والآلهة نفتيس .

واعتقدوا ان مياه الهيولي بقيت في الدنيا في صورة المحيط حول الأرض . الذي خرج اصلا من المياه الاولى ووجدت هذه المياه الأولى أيضا في المياه الجوفية . وفي ضريح سيتي أو ما يسمى الاوزريون(١٨) The OSIRION في أبيدوس وضع التابوت على جزيرة لها مدرج مزدوج تقليدا للرمز الهيروغليفي المعبر عن الرابية الاولى وحول الجزيرة قناة كانت مملوءة دائما بالمياه الجوفية . وهم بذلك يعتبرون ان الملك بعد دفنه سيبعث في مكان الخليقة . وكانت مياه الهيولي هي أيضا مياه العالم السفلي الذي تعبره الشمس والموتى فيها . وكانت المياه الاولى قديما تحتوي على كل إمكانية للحياة : ولذلك فهي ايضا مياه فيضان النيل السنوي التي تقوم عليها حياة الزراعة في مصر .

من كل ذلك نرى أن الفكرة الميثوبية عن المكان كيفية ومجسمة ، وليست مجردة ، ومادامت المعابد والقبور الملكية مقدسة كالرابية الأولى ، ولها من شكل المعماري ما يشبه الرابية ولذلك فهي تشاركها في الجوهريات ، ولا يمكن ان نقول ان لأحد هذه المعابد أكثر من غيره الحق في تسميته بالرابية الأولى .

ان ظاهرة الالتئام في المكان بدت واضحة في الرابية الأولى التي كانت موجودة في أماكن عدة في البلد الواحد . وكذلك ظاهرة الالتئام في الزمان وجدناها في لعن اعداء فرعون الذي كان الاله الشمس « رع » وهو أول حكام مصر فقد جاء في أحد الوثائق ما يلي من اعداء الملك الا فليكونوا كالأفعى ابو فيس صباح رأس السنة(١٩) « وأبو فيس رمز عن الظلمة التي تبددها الشمس كل ليلة عند غروبها في العالم السفلي في الغرب الى وقت الشروق . ولكن لماذا يلعن الأعداء ويكونوا مثل أبو فيس صباح رأس السنة ؟ السبب في ذلك ان صور الخليقة والشروق اليومي وبداية السنة كان ذلك التأم في احتفالات السنة الجديدة ومن هنا كانت مناسبة السنة الجديدة تختار للدعاء لتكون اللعنة قوية . وبذلك طبق مبدأ الالتئام في الزمان .

ان الجزر التي تظهر بعد انحسار مياه الفيضان والتي كانت تنتعش بطمي النيل الجديد السنوي لابد أنها تكون أول الجزر التي تبشر بسنة زراعية جديدة . وعندما تظهر هذه الجزر أو الروابي المملوءة بالوحل تتعرض للشمس وتظهر فيها حياة جديدة ويحدث تناسل تلقائي .

وتذكر الأساطير المصرية أن الاله الخالق ظهر في البدء على هذه الجزيرة ، واستعارت الأهرام فكرة المرتفع هذه فجعلت منها وعدا للمتوفي المصري الذي دفن في الهرم بأنه سيبعث في كيان جديد . وكان مكان موقع رابية الخليقة لاتهم المصري أبدا سواء كانت في هليوبوليس أو هرموبوليس أو أي مكان آخر . وكان يكتب الرمز الذي يعني الرابية  وهو يعني « ظهور مجيد » وينطق « خعي » وهو عبارة عن مرتفع محدود تنطلق منه أشعة الشمس(٢٠) .

أما عن شخوص التاسوع العظيم فقد مثلت على هيئة بشرية ولكن كان لكل منها صفات أخرى : جب لفظ مصري غالبا يعني « الأرض » نوة ربما النظير المؤنث لنون المحيط الأزلي . أما أوزيريس فربما يكون إسما غير مصري . ولازلنا في حيرة من ادراك طبيعة هذه الالهة الثلاثة على أن طابع ست الكوني باعتباره الصحراء القاحلة يحتمل أنه جاء الى الوجود في مرحلة ثانوية نتيجة للفكرة بأن ست كان قاتل اوزيريس أي الخضرة . أما حورس فلم يمثل كيانا كونيا ولعل شكله الخاص هو الذي جعله يتحد مع « رع حور أختي » أي « حورس الأفق » وبذلك وُحد مع الشمس . أما باقي

---

(١٨) Abd El-Hamid Zayed, Abidos, Cairo 1963 pp. 94-110.

(١٩) ERMAB, Agypten und Agyptisches Laben in Altertum, ed. Herman Ranka (Tubingen, 1923), p. 170.

(٢٠) A GARDINER, Egyptian Grammar, second edition, London 1950 p. 489, 28.

السلالة فلها معان : فأتوم يعني « الذي تكامل بعد ان امتص الآخرين » وقد صور كممثل آلهي لكل الكائنات الحية الأولى التي نشأت في فجر التاريخ على الرابية الاولى وقد جاء في بعض النصوص ما يفسر ذلك اذ تشير الى أن الالهة اندمجت في أتوم وليس الكائنات الحية الاولى . وفي الامكان تفسير لفظ « شو » إما بالخاوي أو ضوء الشمس . أما « تفنوة » فتدل على المرأة (الأولى) التي تزاوجت مع « شو » على نقيض أبيها الوحيد أتوم الأول . وأما ايزيس ونفتيس فهي مجموعة مختلفة اذ تبدوان أختين وزوجتين لكل من أوزيريس وست . على أنهما لم يوصفا في نصوص الأهرام بأنهما بنتان لـ « جب » و « نوة » . ويشير كل من اسم ايزيس ونفتيس الى الملك فكلمة ايزيس تعني (العرش) وكلمة نفتيس تعني (سيدة الدار) .

ومن هنا نرى إتحاد مجموعة ذات صفات بشرية في سلالة خلق الكون بهليوبوليس .

رواية أخرى عن الخلق بوساطة أتوم

تضع الفقرة التالية من الفصل السابع عشر من كتاب الموتى المتوفي بجانب الاله الخالق أتوم ويرجع النص الى الدولة الوسطى .

« أنا أتوم حينما كنت وحيدا في نون(٢١)، أنا رع في (أولى) هيئاته ، حينما بدأ يحكم على ما صنعه » من هو ؟ هذا « رع » ، حينما بدأ يحكم على ما صنعه يعني أن « رع » بدأ يظهر كملك كواحد أخذ مكانه قبل رفعات شو(٢٢) حينما كان على التل في هرموبوليس(٢٣) .

« أنا الاله العظيم الذي جاء إلى الوجود وحده » . من هو ؟ « الاله العظيم الذي جاء إلى الوجود وحده » هو الماء ، إنه نون ، والد الآلهة .

الرأي رواية أخرى : إنه رع

« إنه الذي خلق أسماءه ، سيد التاسوع » . من هو ؟ إنه « رع » ، الذي خلق أسماء أجزاء جسمه . أهو ذا ، كيف جاءت هذه الآلهة التي تبعته إلى الوجود(٢٤) .

علم اللاهوت المنفي

حينما أقامت الأسرة الأولى عاصمتها بمنف ، كان من المهم التحقق من الظهور المفاجىء لهذه المدينة الى مركز الصدارة ، من أجل ذلك نودي بالاله المنفي بتاح ليصبح المسئول الأول متقدما على آلهة الخلق الأخرى المعروفة . وتمثل البراهين الأسطورية أن مدينة منف كانت « الموقع الذي اتحدت فيه الأرضيين » وأن معبد بتاح كان « الميزان الذي وزن فيه مصر العليا والسفلى » .

إن الفقرات التي مُثلت هنا على وجه الخصوص ممتعة ، لأن الخليقة عوملت هنا باتجاه ذهني ، بينما قدمت قصص الخليقة الأخرى (مثلما شاهدنا آنفا) بعبارات مادية بحتة . يدرك هنا الاله بتاح عناصر العالم بعقله « قلب » ويستمليهم

(٢١) من كتاب برتشارد (انظر الملاحظة رقم ٥ : مياه الاولية التي ظهرت منها الحياة) .

(٢٢) من كتاب برتشارد (انظر ملاحظة رقم ٦ ص ٤) قبل ان يرفع الاله شو ، اله الهواء ، منفردا السماء عن الأرض .

(٢٣) بدأ أتوم رع خلقه على الرابية الازلية الظاهرة من المياه العميقة جدا ، نون . اقيمت هذه الرابية في هذه الرواية في مركز العبادة القديم بهوموبوليس (حاليا الأشمونين مركز ملوي محافظة المنيا) .

(٢٤) كان النطق الأول لاسمه هو قرار الخلق . حينما سمى أتوم رع أجزاء جسمه ، جاء الى الوجود تاسوعه ، والتسعة الآلهة من عائلته المباشرة .

الى الوجود بكلمته القوية (لسان) وعلى هذا ففي بداية التاريخ المصري ، كان يوجد اقتراب من المبدأ العقلاني في الكون Logos Doctrine تؤرخ الصيغة الباقية لهذه الوثيقة من عام ٧٠٠ق.م ، لكن الدليل من علم اللغة ، وعلم فقه اللغة نهائي لارتكاز اشتقاقها من نص يرجع قدمه إلى أكثر من ألفي سنة .

يوجد بالمتحف البريطاني ما يسمى حجر شابكا تحت رقم ٤٩٨(٢٥) .

حشد التاسوع أنفسهم اليه ، وقضى بين حورس وست . منعهم من النزاع (أيضا) ونصب ست ملك مصر العليا على أرض مصر العليا ، في المكان الذي (ولد) فيه سو . ثم نصب جب حورس ملك مصر السفلى على أرض مصر السفلى في المكان الذي أغرق فيه والده ، بزشه تاوي Pezshet-Tawi عندئذ وقف حورس في مكان (واحد) ووقف ست في مكان (آخر) وتصالحا على الأرضيين جب لست : إمض الى حيث ولدت ست الجنوب .

جب لـ حورس : امض الى حيث غرق حورس الشمال أبوك

جب لـ ست وحورس : لقد باعدت ما بينكما الشمال والجنوب

(ولكن أضمر) جب في قلبه (أي لا ترضى نفسه) بأن يتساوى القسم الخاص بحورس مع القسم الخاص بست . وعلى هذا أعطى جب (كل) تركته الى حورس ابن ابنه ، « ابنه البكر »(٢٦) . . . على هذا النمط ، اتحدت هذه الأرض ، نودي بالاسم العظيم : تا ـ تنن ، جنوب حائطه ، سيد الأيدية(٢٧) كذلك إنه حورس الذي تولى كملك مصر العليا والسفلى ، الذي وحد الأرضيين في اقليم الحائط(٢٨) في المكان الذي توحد فيه الأرضيين .

حدث ان الغاب والبردي صفا عند البوابة العظيمة المزدوجة (منزل بتاح)(٢٩) وذلك يعني حورس وست اللذان وفقا ووحدا ، وعلى ذلك ، تعاونا وتوقف شجارهما في المكان الذي وصلا اليه الملحق بمعبد بتاح ، ميزان الأرضيين » التي توزن فيه مصر العليا والسفلى .

الآلهة الذين جاءوا الى الوجود مثل بتاح :

بتاح فوق العرش العظيم . . . . ،

بتاح ـ نون ، الوالد الذي (أنجب) أتوم ،

بتاح ـ ناونه ، الوالدة التي ولدت أتوم ،

بتاح ـ يعني ، قلب ولسان التاسوع

(بتاح) . . . الذي ولد الآلهة . . . .(٣٠)

ثم جاء الى الوجود كالقلب ، ثم جاء الى الوجود كاللسان (شيء ما) في صورة اتوم بتاح العظيم الأحد القوي الذي نقل (الحياة الى كل الالهة) وكذلك الى الكا الخاصة بهم عبر هذا القلب الذي أصبح حورس به بتاح ، وعبر هذا

---

(٢٥) انظر James pritchard ibid, pp. 4-6

(٢٦) أعاد جب النظر في قراره الأول للتقسيم واعطى كل أملاكه ، الارض الى حورس .

(٢٧) كانت هيئته بتاح هي « تا ـ تنن = الأرض الظاهرة » من المياه الهيولية لتتمكن الخليقة من الوجود .

(٢٨) اقليم منف كان يسمى « الحائط الأبيض » .

(٢٩) النباتات المصنفرة الواقية لمصر العليا والسفلى ، الغاب والبردي يرمزان للمصالحة بين قسمي مصر والهتها .

(٣٠) تظهر ثلاث صور لبتاح في متن مشوه ومكسور ، وتنطبق هذه الصور لـ بتاح على الرواية التالية :

كان بتاح يمثل كلا من نون ، المياه العميقة ، وزوجه ناونة ، وفي هذه القدرات العقلية ولد إتوم الاله الخالق في علم اللاهوت الهيلوبولي .

اللسان الذي أصبح تحوت به بتاح[٣١] (كذلك) حدث ان القلب واللسان حصلا على التحكم في (كـل) عضو (آخر) من الجسم ، وذلك بالتدريب على أنه[٣٢] موجود في كل جسم وفي كل فم جميع الآلهة والناس (وجميع) الماشية وجميع الأشياء الزاحفة وكل شيء يعيش وذلك بالتفكير والحكم على كل شيء يحبه .

إن تاسوعة أمامه على (هيئة) أسنان وشفتين . ذلك (مساو) لـ منى ويدي أتوم ، على أن تاسوع أتوم جاء الى الوجود بمنيه وأنامله ، ومع ذلك ، فتاسوع (بتاح) هي الأسنان والشفتان في هذا الفم الذي نطق إسم كل شيء ، ومنه جاء شو وتفنوه وهو صانع التاسوع[٣٣] العيون المبصرة ، والآذان الصاغية والأنف المستنشقة الهواء ،أصدروا الأمر الى القلب . وهذا هو الذي سبب مجيء كل (فكر) تام ، وأنه اللسان الذي أعلن ما يرجوه القلب[٣٤] هكذا شكل جميع الآلهة وأنجز تاسوعه . حقا جاء كل أمر إلهي بدون شك عبر ما فكر فيه القلب وأمر اللسان . هكذا صنعت أرواح الكا . . .

وعلى هذا ارتاح بتاح بعد أن صنع كل شيء . . . شكل الآلهة ، اقام المدن وأسس الأقاليم ووضع الآلهة في مقاصيرها ، عين تقدماتهم وأسس مقاصيرهم وصنع أجسامهم .

كان المقر العظيم الذي يطرب قلب الآلهة . الذين يوجدون في منزل بتاح سيده كل الحياة وصومعة الاله ، عبره يجهز قوت الأرضيين[٣٥] بسبب الحقيقة الواقعة من أن اوزيريس غرق في مياهه ، حينما كانت ايزيس ونفتيس تقومان بالحراسة ، رأياه وقد إنزعجن من أجله . أمر حورس ايـزيس ونفتيس ان يمسكا بـاوزيريس ويمنعـا غرقـه . أدرن رؤ وسهن في الوقت المعين ، وعلى هذا أحضرنه الى الأرض[٣٦].

عوملت الخليقة في اللاهوت المنفي باتجاه ذهني . كما نظر المصريون أيضا الى الخليقة كميلاد يستوجب وجود ذكر وأنثى ، كما هو موجود في الظروف الانسانية والحيوانية والنباتية ورأينا كيف برز الاله أتوم من المياه الأولى وبدا خلق الكون من الهيولي (أسطورة الخلق بوساطة أتوم) دون الاستعانة بأحد ما فاستولد نفسه أول زوج من الآلهة . وفي الواقع أن قصص الخليقة كلها تدور في عالم الاسطورة على ان فيها شيئا من التأمل . وعندما قال صانع الاسطورة المتأمل ان أتوم كان الخالق وان ولديه الأكبرين كانا شو وتفنوة الهواء والرطوبة وأن ولداهما جب ونوة الأرض والسماء وأولاد هؤلاء أربعة اوزيريس وايزيس وست ونفتيس وهم يمثلون القوى الكونية في المجتمع . فنحن اذن في قصة الخليقة هذه نجد نظاما كونيا نتيجة للتأمل الفكري عند المصريين الذين صنعوا هذه الاسطورة .

ثم لاحظ الانسان بفكرة التأمل فوضى الكون ممثلة أيضا في موضوع آخر ، فقد زعم ان المياه الاولى كانت مرتعا لثمانية مخلوقات غريبة أربع ضفادع وأربع افاع ، ذكور واناث ولدت أتوم لاله ـ الشمس والخالق وهذه الثمانية هي من

(٣١) بتاح فكرة جالت بخاطر اله الخلق اتوم (وحدة كاملة) هكذا نقلت قوة بتاح الدينية الى كل الالهة الاخرى . يساوي بين الالهين حورس وست فهما زوجان شريكان عموما في عناصر الفكر والحديث .

(٣٢) بتاح ، كالقلب واللسان .

(٣٣) عملت مقارنة بين قرار الخلق بوساطة اتوم عبر الاستمناء والخلق بوساطة بتاح عبر حديث الامر بالاسنان والشفتين ونطق اسم يدل على القدرة في الابداع . وكان شو وتفنوة أول من خوطب من الالهة .

(٣٤) تقرر الحواس الى القلب . وبهذه المادة المقررة يدرك القلب ويذيع الفكر الذي يجعله اللسان كمناد الى نطق حقيقي

(٣٥) سمي معبد بتاح بمنف « المقر العظيم » او العرش او صومعة

(٣٦) يفسر انقاذ اوزيريس اله الحب من الغرق وضع منف كمخزن لحبوب مصر

الماء الأزلي نفسه . فكان الزوج الأول (نون) و (ناوونت) وهما البحر الأول العديم الشكل و (المادة) الأولى والزوج الثاني (حوح) و (حاوحت) وهما (اللامحدود) و (اللا متناهي) والثالث (كوك) و (كاوكت) (الظلام) و (العتمة) والرابع (آمون) (آمونت) و (الخفي) و (المحجوب) ولعلهما الريح ، فالريح تهب أينما تشاء ، فنحن نسمع صوتها ولكن من أين تجيء والى اين تذهب .

على اية حال نجد الفكر التأملي واضحا في شكل أسطورة أتوم هذه وكذلك في كثير من أساطير أمم الشرق الأدنى القديمة .

كان لاله الشمس في بداية العصر التاريخي أسرة من الآلهة ومجلس أعلى من الآلهة مركزها في معبد الشمس في هليوبوليس وهي تعرف بالانياد Podt أي التسعة وهي أربعة أزواج متصلة الرحم على رأسها واحد . ويمكن موازنة هذه الانياد بالثمانية السابق ذكرها ، لأن (الثمانية) كانت تضم عناصر الفوضى الكونية . بينما كانت الانياد (التسعة) تشمل مراحل النظام الكوني : الهواء والرطوبة والأرض والسماء ، ثم كائنات الارض : اوزيريس وايزيس ونفتيس وست . فهل انتصر الاله الخالق (أتوم رع) على عناصر الفوضى وأفناها وأحل عناصر النظام مكانها بل العكس . واضح ان بعض آلهة ما قبل الخليقة ، كنون ، مياه العالم السفلى وكوك ، الظلام استمرا في البقاء بعد الخليقة .

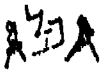
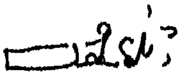
خلق اتوم الاله الشمس ، نفسه فوق الرابية الأولى ، واسمه يعني (كل شيء) كما يعني (لا شيء) ومعنى اللفظة (ماهو تام ، منته ، كامل) وأتوم يعني احتواء الكل كما يعني الخلو .

أما وثيقتنا السابق ذكرها (اللاهوت المنفي المنسوبة شابكا) ، ففي متنها غرابة لم نجدها فيما سبق من متون اخرى عن الخليقة . على أننا اذا امعنا النظر نجد أنها توجد في متون أخرى لكنها لم تجمع إلا في نص شابكا .

أحداث الأسطورة في منف ، ولم تكن منف حينما أصبحت مركز دولة دينية إلا مدينة حديثة واما ايونو (هليوبوليس) ـ وهي مركز الانياد السابق ذكره ـ فقد كانت من عواصم مصر الدينية التقليدية وموطن الاله رع والاله الخالق (أتوم رع) وهي لا تبعد عن منف إلا خمسة وعشرين ميلا الى الشمال الشرقي . ونص شابكا جزء من حجة دينية تثبت أولية الاله بتاح وموطنه منف .

جسدت نصوص الخليقة السابقة الآلهة فوجدنا الاله يفصل الأرض عن السماء أو يلد الهواء والرطوبة . الا أن نص شابكا وصف الخليقة بمصطلحات فلسفية ، فنجده يتصور الخلق بفكرة جالت في قلب احد الآلهة ، ثم حولت الفكرة الى حقيقة ، ثم يتلو الفكرة التي خطرت في الذهن القاء اللفظ ، وهي هنا تشبه تجربة الانسان على الارض اذ أن الحاكم هو الذي يخلق بمجرد إصدار الأمر واستخدام اللاهوت المنفي (القلب) للفكرة واللسان للأمر تماما كما وجد في العهد الجديد « في البدء كان الكلمة ، وكان الكلمة مع الله ، والكلمة عن الله » .

في الواقع ، يرتكز اللاهوت المنفي على قصص الخليقة الأخرى التي سبق ذكرها من ولادة أتوم من نون وخلق أتوم للانياد ، وهو يعترف بانتشار هذه الآراء (الفكر) في مصر ويدمجها في فلسفة أعلى بزعمه أنها تنتمي الى نظام أعلى ،

وذلك بادراك فكرة ما في الذهن والتلفظ بأمر الخالق وقد بينت السلطة في مصر على أساس الفكر والنطق وكلاهما يتمثل إلها . وهما صفتان لاله الشمس (حو)  Hw = النطق وسيا  (٣٧) = الادراك .

و (حو) و (سيا) صفتان تتمتعان بسلطان الحكم . ففي نصوص الاهرام نجد الاله الحاكم يغادر معبده ويتنازل عن وظيفته للملك المتوفي لأن الثاني قد أخذ حو واستولى على سيا(٣٨) أما في نص منف فهما يمثلان القلب وهو يمثل الفكر واللسان ،وهو الذي يحول الفكرة الى ظاهرة واقعية وكل هذا منسوب الى الاله (بتاح) المنفي الذي يمثل الفكر والنطق .

سوى (بتاح) بـ (نون) التي خرج منها (أتوم) وهذا يجعل بتاح سابقا للاله الشمس وقد ورد ذلك في نصوص أخرى : « بتاح العظيم ، أنه قلب إنياد الآلهة ولسانه . . . الذي ولد الآلهة . . . فتكون في القلب وتكون على اللسان (شيء) في شكل أتوم فمن لا شيء وجدت فكرة أتوم وهو إله خالق ، تلك الفكرة تكونت في قلب « العالم الالهي ولم يكن القلب والذهن إلا بتاح نفسه » وتكونت الفكرة على لسان « العالم الآلهي » ولم يكن اللسان والنطق الا بتاح نفسه . ونلاحظ أن المصري استخدم لغة صورية جسدية مقتضبة وذلك عندما ذكرت الأسطورة : (في شكل أتوم تكون في القلب وتكون على اللسان) .

ولم ينته الأمر عند ذلك بل « إن بتاح عظيم قادر ، بث (القوة في الآلهة كلها) كما بثها في أرواحها ، عن طريق (فعل) القلب و (فعل) اللسان » ولا ينتهي المبدأ الخلاق بالآلهة « لقد حدث أن القلب واللسان يسيطران على (كل) عضو (في الجسد) بالقول بأنه « بتاح » يتخلل كل جسد (في شكل القلب) ويتخلل كل فم (في شكل اللسان) لكل إله ولكل إنسان ولكل حيوان ولكل زحاف ولكل ما يحيا ، بتفكير (بتاح) بصفته قلبا وامرأة (بصفته لسانا) كل ما يشاء » .

وواضح من اسطورة اللاهوت المنفي ان صانعها يحاول التمييز بين الخليقة التقليدية التي ولد فيها اتون شو وتفنوة وبين الخليقة التي نطق فيها بتاح شو وتفنوة فأوجدهما . فأسنان بتاح وشفتاه هي الخلاقة .

وتوجد اسطورة أخرى وهي « فشل » التنين والخلق(٣٩) جاء فيها ما يلي :

أنا الذي جئت إلى الوجود مثل خبري(٤٠) حينما جئت الى الوجود ، جاءت الخليقة نفسها الى الوجود وجاءت جميع المخلوقات الى الوجود بعد أن جئت الى الوجود . عديدة هي المخلوقات التي جاءت من فمي(٤١) قبل أن تأتي السماء الى الوجود وقبل أن تأتي الارض الى الوجود وقبل أن تخلق الارض والاشياء الزاحفة في هذا المكان . وضعت باتحاد مع (بعض) منهم في نون كالأفراد المتعبين(٤٢) قبل أن أستطيع ايجاد موقع فيه اتمكن من الوقوف والظاهر انها نافعة

---

(٣٧) A. Gardiner, Egyptian Grammar, second edition, London 1950 p. 586

(٣٨) انظر ما جاء في كتاب « ماقبل الفلسفة » ل هـ فرانكفورت وآخرين والمعرب بمعرفة جبرا ابراهيم جبرا ١٩٦٠ ص٧٣ وما بعدها والمراجع التي ذكرت فيها كتبه فرانكفورت .

(٣٩) PRITCHARD, ibid.

(٤٠) خيري كان اله شمس الصباح ويعبر عنه ، بجعل . والكلمة خير تعني « يأتي الى الوجود » .

(٤١) صنعت الخليقة بالنطق الرفيع لرع .

(٤٢) توجد تمثيلية تحت اسم نون ، المياه الهيولية التي فيها نشأت الخليقة ونبلو « المتعب » في العادة دلالة على الميت ولكن هنا تمثل اولئك الذين هم في توقف غير كامل .

في قلبي ، دبرت بوجهي وصنعت (في رأيي) كل شيء حينما كنت وحيدا قبل أن ابصق ما كان شو وقبل أن اتفتف ما كانت تفنوة(٤٣) وقبل مجيء أحد آخر الى الوجود استطاع التمثيل معي .

فكرت بقلبي الخاص ، وهنالك اتى الى الوجود حشد من صور المخلوقات وصور اطفال وصور اطفالهم . كنت انا الذي تسافدت بقبضتي . استمنيت بيدي . ثم تقيأت(٤٤) . بصقت ما كان شو وتفتفت ما كانت تفنوة . انه والدي نون الذي علمهم ولاحقتهم عيني منذ أجيال حينما كانوا بعيدين عني .

فالأسنان والشفاة عند بتاح موازية لمني أتوم ويديه . ويبدو من وجهة نظر انسان العصر الحديث أن خليقة بتاح أرقى من عملية الاستمناء التي فعلها أتوم بيديه . ولعلهم ارادوا أن يوجدوا شبها بين الأسطورتين عندما ذكروا « ولد الانياد أتوم من منيه وأصابعه ولكن إنياد بتاح هو الأسنان والشفاه ، في هذا الفم الذي نطق اسم كل شيء فجاء منه شو وتفنوة » .

ثم يسير نص اللاهوت المنفي السابق ذكره ليشرح العلاقة بين الحواس المختلفة وبين القلب واللسان عندما يذكر أن وظيفته البصر بالعينين والسماع بالأذنين والشم بالأنف هي الافصاح الى القلب . ثم « يفصح اللسان عما يفكره القلب » .

ثم يذكر النص ملخص مدى وقوة بتاح قلبا ولسانا . وهكذا ولدت الآلهة وهكذا ولد النظام الالهي وهكذا صنع بتاح الأقاليم والمدن واخيرا « اكتشفوا وادركوا ان سلطانه (اي بتاح) اعظم من سلطان الآلهة (الآخرين) وهكذا استراح بتاح بعد أن صنع كل شيء . . . » وكلمة (استراح) توازي ماجاء في سفر التكوين من أن الله استراح في اليوم السابع .

واضح ان اسطورة اللاهوت المنفي محاولة لتثبيت دعائم هذه النظرية « ان بتاح هو أعظم الآلهة كلها سلطانا » وان أصحاب اللاهوت المنفي ارادوا ان يقهروا اصحاب لاهوت هليوبوليس ويقول جون ولسن(٤٥) .

« لعله من الأفضل أن ندعو ترجمتنا لعبارة « كلمة الاله » بعبارة « النظام الالهي » تصرفا في الترجمة ولكن علينا أن نبرر هذا التصرف . ان « ' مة الاله » تعني « ما يهم الآلهة » أو ما قد نسميه « مصالح الآلهة » الا ان عبارة « النظام الالهي » تعني ضمنا ان للآلهة نظاما يجب أن تنخرط فيه العناصر المخلوقة كلها حال خلقها . والنص بعدد العناصر المخلوقة من آلهة . وخطوط وطعام وغذاء ومدن وأقاليم ، الخ . وهي تتلخص بلفظتي « كل شيء » اللتين تتلوهما عبارة « وكذلك كلمة الاله » فهل لها أن تعني اذن الا النظام الموجه ؟

ولما كان المصريون يفكرون بالكلمة كأنها شيء مجسد محسوس ولما كان الكهان هم المفسرين لكل ماهو إلهي ومقدس فقد جعلوا يعتبرون « كلمة الاله » كمية من الكتابات المقدسة يعدونها كلاما موجها تتلفظ به الآلهة .

وهكذا نرى أن « كلمة الاله » في هذه النصوص ليست أمرا بسيطا كـ « الكتابات المقدسة » أو ما اصطلح على تسميته خطأ بالهيروغليفية بل انها كلمة الالهة وما يهمهم ويشغلهم مما ينطبق على العناصر التي خلقها الآلهة . فالعناصر المادية لم تخلق فحسب ، بل خلقت لأجلها « كلمة » تنطبق عليها وتضعها في أماكنها اللائقة من خطة الكون .

---

(٤٣) كان أول طفلين للاله الخالق شو اله الهواء وتفنوة اله الرطوبة . وتضم الرواية الخاصة بقذفهم الى الوجود تمثيلات تحكي الكلمات ishesh « يبصق » شو و tef « يتف » تفنوة .

(٤٤) يوجد هنا مزج لأسطورتين الخلق بالاستمناء والخلق بوساطة القذف من الفم .

(٤٥) ما قبل الفلسفة : ص ٧٥ وما بعدها .

والخلاصة أن المصري القديم استطاع أن يوجد كونا يتفق وملاحظاته وتجربته الذاتيتين . وانه كان لهذا الكون كما لوادي النيل الذي يعيش على مائه وتربته مكانة محدودة وتركيبه ومجيئه بانتظام كل عام يتيحان تكرار الحياة عن طريق عودة الميلاد في عناصر الوجود . وقصة الخليقة وردت في اللاهوت المنفي جاءت وفق تجربته الذاتية وقد حاول فيها المصري ربط الخلق بعمليات فكرية ولفظية بدلا من التجسيد الذي نلاحظه في نظرية هليوبوليس .

الرمز في اسطورة اوزيريس وايزيس وحورس

أحب الناس هذه الاسطورة ليس في مصر وحدها بل أحبها أهل اوربا منذ أكثر من ألفي عام ومن الطبيعي أن طيبة الملك قد جذبت الناس حينما تعرض لعدوان أخيه ست وتعرض ولده حورس وامه ايزيس للعدوان ايضا . ومن هنا صور كل انسان نفسه حينما يتعرض لأذى او بأس بأحداث هذه الاسطورة على ان استمرار القصة كما يقول ردولف انتس(٤٦) في أوربا إنما يرجع إلى سبب آخر فان أسرار ايزيس التي أسست عليها فكرة القرن الثامن عشر عن اوزيريس التي عبر عنها في « الناي السحري » لموتسارت قد أضفت على قصة ايزيس وزوجها المتوفي سمات أقرب الى المظهر الروحي منه الى الجسدي .

لم يكتب المصريون أسطورة اوزيريس في قصة واحدة . وقد وصلت الينا عن طريق الاغريق(٤٧) وجاء في الوثائق المصرية على انها نصوص دينية ، وكان ذلك اولا في نصوص الاهرام ، على ان احداثها قد وقعت قبل كتابة نصوص الأهرام بحوالي ستة قرون ، وتعرضت لكثير من التعديلات .

ونشأت عناصر الاسطورة من فعلين . موت الملك وتحوله الى اوزيريس واجلاس ابنه حورس على العرش وليس لذلك نظير في التاريخ القديم . كذلك ينبغي أن نشير الى أن معلوماتنا عن اسطورة اوزيريس والتي عرفناها من شعائر جنزية للملك كانت تمثيلية لا اسطورة اوزيريس ، وذلك لأن اجراءات الجنازة الملكية كانت شعائر واجبة الاداء لشخصية الملك ، ممتزجة باشارات اسطورية تناسب اسلوب الرواية .

وخلاصة الاسطورة كما بينا نصها الأصلي في عدد من أعداد مجلة عالم الفكر هو قتل الملك اوزيريس على يد أخيه ست في نديت أوجحستي وقيام ايزيس ونفتيس بالبحث عنه ، واعادة ايزيس الحياة لاخيها وزوجها اوزيريس ثم ولادتها منه طفلا هو حورس واستطاعة حورس التغلب على ثعبان . ولما بلغ أشده ، خرج ليرى أباه ولاقاه وعقدت المحكمة برآسة « جب » في عين شمس . وانكر ست مقتل اوزيريس وشهدت ايزيس لابنها ثم أعلن حورس ملكا وجاء في اسطورة اخرى اضافية انه حدث اثناء المعركة ، ان سرق ست عين حورس الذي أصبح بعد ذلك اوزيريس واستردها حورس الصغير ابن اوزيريس اثناء معركة بينه وبين ست وحملها الى أبيه القتيل ، وطبقا للقصة الأولى فان المملكة التي فقدت بالقتل أعيدت الى حورس عن طريق المحكمة وطبقا للقصة الثانية فان العين الملكية انتزعت أولا ثم أعيدت عن طريق القتال وتم مزج هاتين القصتين بإدخال الولد في القتال والحق القتال الثاني باجراءات المحكمة ، واستطاع حورس أن يسترد العين لأبيه في حجستي التي قتل فيها اوزيريس كما جاء في القصة الاولى . وربطت فكرة العين المفقودة

---

(٤٦) أساطير العالم القديم : نشر وتقديم : د. صمويل نوح كرامر ترجمة د. احمد عبدالحميد يوسف القاهرة ١٩٧٣ ص (٥٦) .

(٤٧) انظر ما سبق ان كتبته عن هذه الاسطورة في مجلة عالم الفكر : المجلد السادس العدد الثالث من أساطير الشرق الأدنى القديم .

انظر الترجمة الى العربية : انتصار حورس : من المسرح المصري القديم نقلها عن الهيروغليفية : هـ. وفيرمان . ترجمة وتقديم : د. عادل سلامة . الكويت مايو ١٩٧٢ .

والمستردة بأن الملك هو حورس وأوزيريس . ويضاف إلى عناصر القصة إشارتان اخريان وردا في نصوص الأهرام ، على أنهما لم يظهرا بعد في القصة الرئيسية : الأولى غرق اوزيريس وفي ذلك اشارة الى طابعه العالمي الذي يرمز الى الخضرة التي تنبت من فيضان النيل ، وقد لعبت هذه الرواية دورا أصيلا في « اللاهوت المنفي » والثانية تعضيه جسد الملك المتوفي الذي يمثل على هيئة اوزيريس ، وقد كانت تمارس تلك العادة منذ الألف الثالث قبل الميلاد وتواترت تعضية اوزيريس بيد ست في الروايات الاغريقية .

وبردية تتويج سنوسرت الأول التي تضم نصا من ستة وأربعين جزءا وواحد وثلاثين منظرا في حركات تمثيلية ، حيث الممثلون هم الملك وبنوه وبعض موظفيه وبعض الرجال والنساء ومناظر تشمل ذبح عجل واعداد قربان وزوارق وفروعا من شجر وشارات الملك الخ ومناظر تمثل قتالا يشبه قتال حورس وست وتبدو المناظر كأنها اسطورة اوزيريس : مقتل اوزيريس على يد ست واتباعه ويبحث حورس عن اوزيريس بمعاونة السمك والطير . ويجد حورس اباه ويبكي عليه . ثم يخاطب جب طلبا للعدل ويعد اباه الميت ان ينتقم له ، ويأتي أبناء حورس بجثمان أوزيريس ثم يقيدون ست ويضعوه تحت جثمان اوزيريس . ثم يقتتل ست واتباعه مع حورس وابنائه ، فانتزعت عين حورس واقتطعت خصيتا ست ويعطي تحوت عين حورس كلا من حورس وست ، وتفر عين حورس حيث يقبض عليها ابناء حورس الذين يأتون بها ثانية الى حورس ثم أعقب ذلك استردادها وشفاؤ ها على يد تحوت . وجدير بالذكر أن كلا من تدخل تحوت وفرار العين قد جاء ذكرهما في نصوص الأهرام كما أشير اليهما في قصة تتويج سنوسرت هذه . وفي ختام مسرحية التتويج هذه يأمر جب تحوت بجمع الآلهة ليؤدوا التحية لحورس .

نحن نعلم ان أبيدوس كانت المقر الرئيسي لعبادة اوزيريس وصور عيدها الكبير في تمثيل العثور على اوزيريس ودفنه واحيائة في اداء منسكي وصورت الشعائر في نقوش وزير سنوسرت الثالث ايخرنفرت(٤٨) الذي كلف ببعض المهام التمثيلية في « مسرحية بعث اوزيريس » التي كانت تقام في أبيدوس :

عاش حورس : الشكل المقدس ، الآلهتين : الهي المولد ، حورس الذهبي : الذي يجيء الى الوجود ، ملك مصر العليا ومصر السفلى : خع كاورع ، ابن رع ، سنوسرت الذي وهب الحياة مع رع ابدا أمر ملكي الى الامير بالوراثة ، والنبيل وحامل أختام ملك مصر السفلى ، ورفيقه الاوحد ، والمهيمن على بيتي الذهب والمهيمن على بيتي الفضة ، والخازن الأكبر ، ايخرنفرت ، صاحب الاحترام :

أمرنا جلالتنا أن نصعد النهر الى ابيدوس في المقاطعة الثينية وأن تقيم أضرحة لابينا اوزيريس اعظم الغربيين وأن تحلى صورته السرية بالذهب التي ناط بجلالتنا أن نحضره من بلاد النوبة في نصر وفخار . واليك ما سنفعله بكل دقة . . على ما علمناك جلالتنا ، اذ انك شببت تابعا لنا التلميذ الأوحد في قصرنا وقد جعلت منك أمينا منذ أن كنت في السادسة عشرة . اذهب وعد بعد ان توفى بما كلفناك به .

لقد عملت طبقا لما كلفني صاحب الجلالة القيام به بشأن ابيه اوزيريس سيد الغربيين ورب ابيدوس القوي . لقد مثلت دور « الابن الذي يحبه » (اوزيريس) سيد الغربيين . لقد حملت قاربه الأزلي وجعلت له ضريحا يحمل جمال سيد الغربيين من ذهب وفضة ولازورد من خشب الكاروب ، وخشب المرو . وكذلك صيغ الآلهة الحضور . وأقيمت

(٤٨) PRITCHARD, ibid., pp.329-330.

أضرحتهم من جديد وقد كلفت كهنة الساعة في المعبد بأن يؤدوا ادوارهم وأحيطوا علما بترتيبات كل يوم والاحتفالات التي يبدأ بها كل موسم وكذلك اشرفت على العمل في قارب نشمت ، وانشأت الكابينة . كذلك نمقت صدر إله ابيدوس باللازورد والفيروز والذهب الخالص ، والأحجار الغالية التي تزين جسم الاله لقد البست الاله حلله الرسمية بوصفي كبير التشريفات ومقيم الطقوس ، ولقد طهرت يدي عندما زينت الاله كاهن طاهر الأصابع .

ولقد اقنت موكب ابواوت حين مضى ليذود عن أبيه ، ودرأت الذين ثاروا على قارب نشمت ، وكسرت اعداء اوزيريس . لقد اقمت الموكب العظيم متبعا خطى الاله . وجعلت قارب الاله يبحر . بينما هديت ـ كتحوت ـ بالرحلة لقد زودت القارب بكابين اسمه « الظاهر بالحق ، رب ابيدس » لقد ثبت حلله حين مضى الى مملكته في بقر peqer(٤٩) لقد أفسحت طرق الاله الى مقبرته في بقر . وناصرت ون نفر (اوزيريس) في يوم الوقعة العظيم وهزمت كل اعدائه في سهول نديت nedit وجعلته يمضي إلى قارب وريت الذي قل نضارته . لقد أسعت الصحاري الشرقية وبعثت البهجة في الصحاري الغربية حين شهدت روعة قارب نشمت يرسو في ابيدوس ، حاملا اوزيريس سيد الغربيين ، ورب أبيدوس الى قصره ، لقد صحبت الاله الى بيته . وحين تم تطهره واتسع مكانه ، ارخيت العقدة داخل الـ . . . . ثم جاء ليستريح بين أتباعه وفي بلاطه .

وهذا النص يؤكد الجانب الدرامي في الشعائر المصرية القديمة ، كما أنه يشير الى الجدية التي كانت تؤخذ بها اقامة مسرحية « بعث اوزيريس هذه في ابيدوس ، حتى انه كان يكلف خلصاء الملك القيام بالأدوار الرئيسية فيها . وتدل التفاصيل الموجودة في النص الى اتباع القائمين بالمسرحية الدقة في المحافظة على تتابع الأحداث فيها . كما ان المسرحية لم تكن قاصرة على الكهنة الموجودين داخل المعبد وإنما كان المسرح الذي تقام عليه يتسع لمدينة أبيدوس كلها ، وكانت حوادث المسرحية ـ التي رمز الى أجزاء من اسطورة المعركة بين ست واوزيريس ـ قد وزعت بين شرق المدينة حيث البحيرة المقدسة ـ التي يفترض أن المعركة الأسطورية بين الالهين قد قامت فيها ـ وبين القارب المقدس نشمت قارب اوزيريس في عرض النهر ، وبين غرب المدينة حيث ضريح اوزيريس الذي ينقل اليه تمثال الاله على قارب وريت . ووفدت الناس من كل أنحاء البلاد للاشتراك في هذا المعرض .

ومسرحية اوزيريس هذه ليست مسرحية آلام بل هي تشير الى انتصار اوزيريس وتشير الى البهجة التي تعم البلاد حين يعود سالما الى قصره . كذلك بالرغم من انها مسرحية طقسية الا انها درامية ، فقد أخذ الجمهور فيها نصيبه .

ويقول رودلف انتس(٥٠): نعرف عن شعيرة جنزية من حوالي عام ١٥٠٠ق.م كانت تمثل تشخيص المتوفي بما نسميه « البذرة اوزيريس » وتعني الأرض المخضلة والبذرة المصبوبة في شكل من صلصال . وكان نماء البذرة يدل على المولد الاوزيري الثاني . وقد عهد هذا المنسك في جنازات الملوك العامة جميعا ، وكان يقع في آخر أشهر موسم الفيضان حين تبدأ المياه في الانحسار ، وكان هذا هو نفس الشهر الذي كان يحتفل فيه بعد ذلك بألف وخمسمائة عام بعد قيام اوزيريس في اقاليم مصر الاثنين والاربعين اجمعين . وتتركز هذه الشعائر حول العثور على اوزيريس كما فعلت الاحتفالات الابيدية ، غير أن اوزيريس قد اصبح الآن يمثل بالبذرة اوزيريس حيث تتردد صيحة الفرح « لقد وجدناه وانا لمسرورون عالية في انحاء البلاد حين تختلط مياه النيل بالأرض والبذرة في شكل الصلصال فان « وجد » اوزيريس

(٤٩) هي منطقة في العرابة المدفونة أقيم فيها قبر اوزيريس .

(٥٠) اساطير العالم القديم · ص ٥٨ ـ ٥٩ .

حملت البذرة اوزيريس في موكب الى المعبد . وهناك تودع في الغرفة العليا من حجرة المعبد تلك التي تمثل قبر اوزيريس حيث يحل محل سلفه منذ العام الماضي . وكان اللاحق يجهز للدفن ثم يعرض أمام القبر ، أما على افرع الجميزة التي اعتبرت الشجرة التي تجسدت فيها حاتحور ثم نوة بعد ذلك منذ العصور القديمة او كان يوضع في مناظر اخرى داخل بقرة من خشب تمثل البقرة الالهية القديمة التي كانت نوة ثم حاتحور بعد ذلك . وتبدو شعائر العصر المتأخر هذه وثيقة الصلة بالشعائر الجنزية للبذرة اوزيريس لا باحتفالات اوزيريس الأبيدية . وكان اوزيريس بصفته اله الخضرة الذي توفي ثم أجبى نما يبدو متحدا نتيجة لذلك في الشخصية الأسطورية .

ربما كانت الشعيرة التي كان المتوفي يوجد بها مع الخضرة راجعة الى عصور فجر التاريخ . وحاول بعض الدارسين تفسير الودائع التي وجدت في قبور الأفراد من أكوام الحبوب في عصر الاسرات الباكرة بأنها طليعة البذرة اوزيريس ، فهل تأثرت الشعائر الأوزيرية في أبيدوس بالمناسك الزراعية كما كانت مناسك البذرة اوزيريس مثل هذا السؤال يثير مشكلة توحيد الملك المتوفي وأوزيريس .

لقد أدى الطابع العدائي لست الذي حكم الصحراء خارج مصر وأوجه شبهه باله العاصفة الآسيوي الى اضفاء شخصية ابوفيس عليه ـ رغم انه ـ وفق نصوص التوابيت ـ هو الذي قاتل أبوفيس ، وعبده الهكسوس الذين غزوا مصر حوالي عام ۱۷۲۰ق . م أكثر من أي اله مصري آخر . وقد اعقب ذلك في نظرة الى الماضي أن أضيفت شخصية ست على الهكسوس كما أضيفت على الأشوريين المخربين والفرس الذين جعلوا مصر ولاية فارسية ، وتوجد اسطورة مسجلة على معبد حورس البطلمي بأدفو تسم حورس بأنه الملك الظافر الذي تغلب من أجل أبيه رع على ست واتباعه في مصر وأجلاهم الى آسيا . وقد تأثرت هذه الرواية من الاسطورة من غير شك بذكريات الغزو الأجنبي في مصر ، وكان طابع حورس محاربا قد تطور أساسا في شخص « حارويريس » أي « حورس العظيم » الذي اعتبر ابن رع . وذلك على نقيض حارسيسي أي « حورس بن ايزيس » و « حاربو كراتيس » أي « حورس الطفل » على أن الفارق بين حورس بن رع ، وحورس بن ايزيس إنما يذكر بأن الملك حورس في العصور القديمة ، قد كان يظن ابنا من صلب اتوم ، كما سبق الاشارة الى ذلك وأنه في الوقت نفسه ابن اوزيريس .

أسطورة المنافسة على الحكم بين حورس وست(٥١)

مصر السفلى ومصر العليا أرضان مختلفتان ، لكن متحدان بالاتصال ومشتركان في الارتباط بالنيل ومعزولان عن الأراضي الاخرى . وكان المصريون على علم بالاختلاف بين « الارضين » والوفاق بين المساحتين ذاتي الكفاية هـو الموضوع المتواتر في الميثولجي وفي مبدأ الحكم . والتعبير العام لهذا الموضوع هو منافسة بين الالهين حورس وست لميراث حكم اوزيريس والد حورس وأخو ست بوفاق نهائي بين الالهين المتخاصمين ليصبحا زوجين متحدين .

وتصور القصة التالية من هذه الاسطورة حكاية شعبية قوية تروى للتسلية أكثر منها للغرض التعليمي وتركيب القصة قضائي بالمحكمة العليا للآلهة الانياد في محاولة لانهاء النزاع . ورئيس هذه المحكمة إله الشمس رع .

(٥١) PRITCHARD, ibid.

كتب مخطوط القصة في طيبة من الأسرة العشرين (القرن الثاني عشر ق.م) والنص الهيراطيقي في بردية سشتربيتي Papyrus Chester Peatty, recto iI-XVI8 ونشرها جاردنر مرتين كما نشرها ليفيفز في G. Lefebvre, Romans et Contes e'gyptiens (Paris, 1949), 178-203.

واخيرا- R. O. Faulkner and Others, in The Literature of Ancient Egypt. New edition, Yale, 1973.

جرت محاكمة حورس وست (أمام) أعظم وأقوى الامراء غريبي الهيئة الذين وجدوا (دائما) ، حينما جلس طفل(٥٢) (مقدس) أمام رب الجميع(٥٣) مطالبا بوظيفة والده اوزيريس ، جميل المظاهر ابن بتاح الذي يضيء الغرب بمحياه ، بينما كان تحوت يقدم العين(٥٤) للامير القوي الموجود في هليوبوليس(٥٥).

---

(٥٢) يقول ليفير إن الاله الصغير هنا الذي ترجمه ولسن « طفل مقدس » هو حورس . وبالرغم من أن المحاكمة استمرت ثمانين عاما كما سنرى فيما بعد ، فمن الملاحظ أنه لا يقف امام هيئة المحكمة ، بل يظل جالسا ، النظر لكونه طفلا هزيلا . كما ذكر فولكنر في كتابه الذي ذكرته من قبل ص (١٠٩ من أن المقصود بالطفل هو حاربو كراتيس الذي غالبا وجد ممثلا مؤخرا على هيئة طفل جالسا القرفصاء واضعا أصبعه في فمه (وهو المفهوم اليوناني لحورس) .

(٥٣) كلمة **All-lord** ترجمتها الى العربية « رب الجميع » أو « رب كل شيء » أو « رب الكون » كما جاءت ترجمتها في كتاب فولكنر السابق ذكره « الاله العالمي » **Universal lord** .

(٥٤) ذكر انتس في كتاب أساطير العالم القديم ص ٧٠ وما بعدها مفهوما جديدا عن العين وما ترمز اليه وجدت من الخير أن اضعها تحت بصر القارىء الكريم ، فيقول : خرجت فكرة العين الى الوجود باعتبارها عين حورس . وكانت تلك عينا ثالثة بالاضافة الى عيني الصقر أو عيني الملك . وكانت العين اساسا هي ثعبان اليورايوس الذي كان مثلها مثبتا الى احد التيجان او عصابة الرأس على جبهة الملك ، ويبدو ان كلا من الرأس من اليورايوس والعين قد نشأتا من فكرة أن ثعبان جث المقدس ، وهو تجسيد للآلهة وفي نفس الوقت شكله من أشكال الثعبان البدائي ، قد كان كذلك منسوبا الى الملك الالهي : وكان ثعبان جث هو اليورايوس على جبهة الملك في الواقع ، على حين كان في اسطورة حورس واوزيريس العين الثالثة حورس وبسبب هذا التوحيد الأساسي بين عين حورس وبين اليورايوس فان الاولى يمكن فيها احسن الفهم بعبارات عمل اليورايوس . وكانت اليورايوس تبقى ماعاش الملك ، كما عبرت نصوص الاهرام يحميها الملك بوسيلة سحرية فاذا مات الملك في الصل السام الا اذا وضع تحت الحراسة ، فلو ترك طليقا لكان مخيفا معاديا ، ولو ذهب الى خارج البلاد لترك الاضطراب والفوضى وراءه في مصر وبالتالي تترك ماعة وهي للقانون والنظام والبلاد ، ولا سبيل الى استعادة ماعة حتى تعود اليورايوس فتستقر على جبهة الملك وهو هذه المرة خليفة المتوفي ، ويبدو هذا التصور الأساسي لثعبان اليورايوس كتصور عين حورس في اسطورة حورس الذي اصبح اوزيريس عندما قتله ست . وعندئذ أخذ ست تمثل الثورة والاضطراب العين من حورس الذي أصبح في نفس الوقت أوزيريس ولم يعد القانون والنظام حتى استأثرها حورس الجديد في الارض ابن اوزيريس ويلعب تحوت دور حارس عين حورس في اثناء المعارك بين حورس وست ، ونستطيع الان ان ندرك ان كلا من وجود ست عدوا لحورس اوزيريس واطلاق العين من حماية الملك السحرية انما كانا حقيقتين اسطورتين لم تظهر معا لها الا في الفترة التي كانت هذه التصورات المتفق زمانها مندمجة بالضرورة . ونستطيع فضلا عن ذلك ان ندرك ان ست انما يبدو مغلوبا طبيا ، وما ان نصب الملك الجديد حتى انتهى ست عن ان يكون عدو حورس . ثم استعادة حورس ، وقد اصبح الملك بحق العين وصار حارسا حيث اقامت على جبهته حتى صار هو نفسه اوزيريس ، ثم اطلقت العين عندئذ فكسبها ست ، ثم عادت لتستقر تارة اخرى على جبهة الملك الأرضي ومع ذلك فلم يسترد حورس العين نفسه فقط فيا ان احرزها اي عندما عين الملك الجديد قبل دفن ابيه - حتى اخذها لابيه اوزيريس الذي سرقت منه عندما كان حورس وباعطاء العين رمز الماكية لازيرويس فقد اوحى حورس باعادة تنصيب ابيه ملكا وان لم يكن هذه المرة ملكا في الأرض : اذ اصبح بدلا من ذلك واحدا مع اسلافه ومن عسى أن يكونوا ملوكا في الأرض في المستقبل حيث تحول الى الهيئة الابدية لحورس ملك السموات متجسدا في جرم سماوي هو الشمس او متجسدا اساسا وفق نصوص الاهرام في نجم الصباح ، وهنا كذلك مثل مميز على تعقد الأساطير المصرية . فقد اصبح الملك المتوفي المتحول حورس السماوي ونجم الصباح ، فكأن نجم الصباح لذلك ، اهو الجسم الالهي وثعبان جث للملك المتحول ، ولما كان ثعبان جث الذي كان يمثل كيانا وحيدا رغم انه كان يمثل الشكل الالهي لكل اله متحدا مع عين حورس ، فلقد كان شكل عين حورس المتجولة تمثل لنجم الصباح . وبذلك فلقد كان كل من حورس وعين حورس في مظهرها الازلي نجم الصباح .

وكشأن حورس كان لنظيره الاسطوري اتوم عينه الملكية ، ولما اصبح رع ملكا للسموات ظهرت يورايوس رع وعين رع الى الوجود ، ولم توجد عين رع كجرم سماوي الا في جمل قليلة في نصوص الاهرام وقد كنا اعتدنا ادراكها ، كما لو كانت عين رع موحدة مع الشمس ، ولكن تفسيرا دقيقا لها اظهرا بغير شك أن عين رع كانت نجم الصباح ، ولذلك فقد كان نجم الصباح في نصوص الاهرام في نفس الوقت اوزيريس بعد تحوله وحورس السماوي والمظهر الازلي لعين حورس وعين رع . وفي خارج نصوص الاهرام التي تركزت على تحول الملك المتوفي لم يلعب نجم الصباح دورا ما في الأساطير . ولذلك يبدو رائعا جدا ان ظهرت الفكرة بان من عين حورس وعين رع كجرم سماوي قد افسحا مكانا لفكرة اخرى عرفت في النصوص المتاخرة وهي ان الجرمين السماويين الرئيسيين الشمس والقمر انما كانا عينين لرع او لحورس ثم كان القمر يسمى أحيانا عين حورس ، فكما ان عين حورس سرقت ثم استردت ، كذلك القمر يختفي ثم يعود ليظهر كل شهر . على ان عين رع فيما يبدو لم تكن الشمس ابدا . بل اصبحت الشخص الاسطوري الذي اتخذ ماعة بنت رع التي بعثت كعين اتوم رسولا من قبل ابيها كلما ثار عصيان او اضطراب ولم يكن ليستقر السلام حتى تعود لموطنها اي الى مصر الملك السماوي .

(٥٥) كل مرة عندما يقدم اله القمر تحوت الى اله الشمس رع العين المقدسة التي كانت تمثل كلا من عين السماء ورمز العدالة ، يدرج حورس الشاب في طلبه حكم والده .

ثم تكلم شو بن رع أمام (أتوم الأمير) القوي الذي يوجد في هليوبوليس « الحق هو الرب القوي »[٥٦] اعط الوظيفة الى « حورس » ! ثم قال تحوت للانياد « انه حق مليون مرة » ! ثم صاحت ايزيس صيحة قوية وفرحت فرحا شديدا ووقفت أمام رب الجميع وقالت « ياريح الشمال » ، اذهبي الى الغرب وأذيعيَ الأنباء الى الملك أون نعز ، له الحياة والفلاح والصحة[٥٧] عندئذ قال شو بن رع « إن وجود العين هو إله العدل من قبل الانياد »[٥٨].

ماذا قال رب الجميع« هنا ـ ماذا يعني اتخاذكم قرارا منفرد !» ثم . . قال[٥٩] أخذ خرطوش حورس والتاج الابيض سيوضع على رأسه[٦٠]، ثم صمت رب الجميع مدة طويلة لأنه كان ساخطا على الانياد .

ثم قال ست بن نوة « اخرجوه معي الى الخارج حتى استطيع ان اريكم أن يدي تتغلب على يده في حضرة الانياد . مادام لا أحد يعرف وسيلة اخرى ، لتجريده !» ، ثم قال تحوت له « اليس من الصواب ان نعرف من المخطىء ؟ الآن هل تعطي وظيفة اوزيريس الى ست ومازال ابنه حورس يقف هنا في المحكمة[٦١] عندئذ غضب رع حور أختى غضبا شديدا فقد كانت رغبة رع اعطاء الوظيفة لست عظيم القوة ابن نوه[٦٢] وصاح اوزيريس صيحة عالية أمام الانياد قائلا « ماذا نفعل » !

في التباسهم ، التجأ الآلهة الى إله التناسل ، الذي يستطيع طبيب توليد ـ أن ينصحهم في شرعية المتنازعين . تجنب هذا الاله مسئولية القرار واقترح ان يمكنهم من سؤال الالهة القديمة نيث عجوز شمطاء لعل حكمتها تكون حاسمة .

عندئذ قال الانياد لتحوت في حضرة رب الجميع : « ارجو كتابة خطاب إلى نيث العظيمة والدة الاله باسم رب الجميع ، الثور المقيم في هليوبوليس ، عندئذ قال تحوت : سوف أعملها ، نعم ، سوف ، سوف ! ، عندئذ جلس لكتابة خطاب ، وقال :

« ملك مصر العليا والسفلى : رع ـ اتوم ، ومحبوب ، تحوت ، ورب الأرضيين الهليو بولي[٦٣]. . . بهذا الخصوص : يمضي خادمك الليل في الأهتمام باوزيريس ومستشيرا الأرضيين كل يوم ، على حين ان سوبك مستقرا الى الأبد[٦٤]. ماذا نصنع بهذين الرجلين اللذين قدما الى المحكمة منذ ثمانين عاما حتى الآن ، لكن لم يستطع أحد أن يقضي بين الاثنين ؟ أرجو أن تكتب لنا ما يجب أن نفعله ! .

---

(٥٦) يقدر لفيفر في ترجمة هذه العبارة ما يلي : ان العدل فوق القوة ويقول ان الترجمة الحرفية هي « العدل سيد القوة » اما فولكنر فيترجمها « العدل مالك القوة » .

(٥٧) اون نفر لقب لـ اوزيريس يعني « الذي يعتبر باستمرار خيرا » انظر ما كتبه

J. GWYN GRIFFITS, The Origins of Osiris, Berlin, Verlag Bruno Hessling 1962, p. 51.

(٥٨) يقول فولكنر في ترجمة هذه العبارة ص ١١٠ « ان الذي يقدم العين التي لم تمس مخلص للانياد » .

(٥٩) يقول فولكنر في ترجمة هذه العبارة انه في الامكان تقدير المتحدث هو « الاله اوزيريس » مع شيء من التحفظ .

(٦٠) يعتبر عضو الانياد هذا الذي فقد اسمه في الفراغ (والذي قدره فولكنر اونوديس) انتخاب حورس للحكم حقيقة كاملة : كتب اسم حورس داخل خرطوش ملكي وتاج مصر العليا ـ اقليم ست ـ فوق رأسه لم يوافق رع لأنه يعطف على ست (قارن ذلك بما سوف نعرض له في الملاحظة) .

(٦١) ترجم فولكنر هذه العبارة « حيا » اما ولسن فيقول ان المحامي تحوت اخذ الموقف الشرعي فأشار الى ان ساحة العدل مسئولة عن التشريع لبيان العدل والظلم في قضية عندما يتقدم مدع باستئناف رسمي .

(٦٢) يحتمل أن تحيز رع لست كان نتيجة لنشاط ست في « رد الوحش » الذي توعد بتدمير قارب رع ليلا كما جاء ذلك في

(٦٣) استعار رع هنا مجموعة من الالقاب الرسمية المستخدمة من الفرعون . لم يذكر في ترجمة برتشارد بقية هذه الألقاب .

(٦٤) يقلق رع على اوزيريس ، على ان نيث لم تكن في حاجة الى القلق على ابنها سوبك الذي لم يمت ويقارن الكاتب بينه وبين سوبك لأن هذا الاخير لا يسبب متاعب لامه

عندئذ أرسلت نيث العظيمة والأم المقدسة خطابا الى الانياد قائلة : « سلموا وظيفة أوزيريس لولده حورس ! لا ترتكبوا أفعال الشر الكبيرة التي لا محل لها ، أو سأغضب وستتحطم السماء على الأرض ، وقولوا لرب الجميع الثور الذي يقيم في هليوبولويس : ضاعف ست في أملاكه ، أعطه عناة وعشتارة ابنتيك ، وضع حورس مكان والده أوزيريس[٦٥] .

ثم وصل خطاب نيث العظيمة أم الاله الى الانياد ، عندما كانوا جلوسا في القاعة الكبرى (المسماة) « حورس صاحب القرون المتقدمة » ، ووضع الخطاب في يد تحوت[٦٦] ثم قرأه تحوت أمام رب الجميع والانياد كاملا ، وقالوا بصوت واحد : « هذه الآلهة على حق » .

عندئذ غضب رب الجميع على حورس وقال له « انك ضعيف في جسمك[٦٧] ، ولهذا السبب فهذه الوظيفة كبيرة جدا عليك أيها الفتى الذي يعرف برائحة فمه الكريهة (الذي لازال) كريها[٦٨] عندئذ غضب أونوريس مليون مرة كما غضب الانياد كله ، يعني الثلاثون ـ لهم الحياة ، والفلاح والصحة[٦٩] ووقف الاله بابا وقال لرع حور أختي : « معبدك مهجورا »![٧٠] عندئذ جرح بجواب الاهانة السريع الذي وجه اليه واستلقى وقلبه حزين جدا ، ثم خرج الانياد وصاحوا صيحة قوية في وجه الاله بابا قائلين له : « اخرج ان هذه الجريمة التي اقترفتها كبيرة جدا » ! وذهبوا الى خيامهم . ثم أمضى الاله العظيم يوما مستلقيا على ظهره في تعريشته وقلبه حزين جدا وكان وحيدا .

الآن بعد مدة طويلة ، عندئذ جاءت حاتحور سيدة الجميزة الجنوبية ، ووقفت أمام أبيها رب ـ الجميع ـ وكشفت عن أجزائها الخاصة[٧١] أمام وجهه . عندئذ ضحك الاله العظيم منها . ثم انتصب واقفا وجلس مع الانياد العظيم وقال لحورس وست تكلما فلكما الكلمة الأخيرة .

(تنتهي المناقشة بسرعة الى شجار ، عندما تدخلت ايزيس والدة حورس بالنيابة عن ابنها ، فتميز ست غيظا وتوعد بقتل واحد من الآلهة كل يوم ورفضن الاشتراك في المحاكمة عندما تكون ايزيس متواجدة وعلى هذا يبتعد الآلهة بأنفسهم في جزيرة مركزية ويوصون المعداوي بعدم نقل أي امرأة تشبه ايزيس) .

(تتنكر ايزيس نفسها وترشو المعداوي ليأخذها الى « جزيرة مركزية ») (وفي زي عذراء ، أغرت ايزيس ست بعيدا عن الانياد وبوساطة تلاعب الكلمات تخدعه بالمصادقة على دعوى حورس) .

---

(٦٥) بالمقابلة مع رع ـ تبدأ الالهة ـ ذات الطبع الحاد خطابها دون عنوان رسمي ليس لديها شك في ان حورس يجب ان يتسلم حكم والده ، لكنها تعرف ان ست يستحق بعض التعويضات وعلى هذا اوصت بالرأفة واعطائه ابنتي رع : عناة وعشتارة المتين ساميتين . تصرف ست كاله مصري للاقطار الاجنبية . وهكذا حقق الاقتراح الغرض المقصود .

(٦٦) ترجم ليفير الكلمة « بدي تحوت » لأن كلمة جرت drty لها معنى المثنى جرتي .

(٦٧) قال ليفيفر ان بلوتا رخ ذكر ان الطفل حورس ولد قبل أوانه وكان ضعيفا وكانت اطرافه السفلى هزيلة ولذا نجده دائما جالسا .

(٦٨) انظر

N.SHIAH, in JEA, xxiv (1938), 127.

وقد استشهد بسخرية صينية مهينة وجهت الى فتية من أثر الرائحة الكريهة التي لا تزال في أفواههم من لبن الأم غير الجاف . وفي الواقع هو مثل صيني معروف يقال للصغير غير القادر على العمل « انه شاب مازالت رائحة اللبن الكريهة في فمه » .

(٦٩) الثلاثون ، كانوا يمثلون المجالس القضائية في مصر . لا تستلزم الكلمة عددا معينا أكثر بالمرة مما يعمله الانياد .

(٧٠) هذا لون من التهكم وبابا هذا معبود صغير الشأن وقد خصص بحيوان وقرر زيتا انه قرد من النوع المسمى Babui يوصف على انه « احمر اللون ملون الأرداف » كما قيل انه احد المخلوقات التي كانت تحيط باله الموتى اوزيريس ، وقيل انه كان يلتهم قلوب المذنبين .

(٧١) في النص الهيراطيقي كلمة مكشوفة تعبر عن عضو المرأة نفسه . وتراود « حاتحور » الهة الحب الاله الرفيع لتخرجه من حزنه وترده الى المحكمة . وقد اضحكته هذه الحركة وسوف نرى بعد ذلك ان رع حور اختي الظهر وقاحته نحو اوزيريس ، عندما ذكر ذلك الأخير في خطابه انه خلق الشعير والحنطة اللتين لا غناء عنهما للحياة اجابه رع حور اختي « ولو لم تكن وجدت ابدا ولو لم تولد ابدا ـ لوجد مع ذلك الشعير والحنطة » .

(وبرغم معارضة ست ، بحكم الانياد « حورس بالوظيفة » . ينجح ست في إرجاء الحكم بالاعتراض على حورس بوسيلة بدائية تصطنع لمعرفة ما اذا كان المتهم بريئا أو مجرما . فيصبحا فرسي نهر ويحاولا البقاء تحت الماء لمدة ثلاثة شهور كاملة على شريطة أن تعطي الوظيفة لمن يبقى منها مدة أطول تحت الماء . ومع ذلك تعقد ايزيس النزاع وذلك بمحاولة ضرب ست بحربة . فيستغيث بمشاعر اخوتها فتسحب الحربة من جلده) .

(يغضب حورس من تغير قلب أمه ويقطع رأسها . يسمح الانياد لست بمعاقبة حورس بإزالة عيونه ودفنها « لاضاءة الارض » تصلح حاتحور بصر حورس بنقط من لبن غزالة . يهيب رع بالمتخاصمين ايقاف النزاع) .

ثم يعود ست فيحاول التغلب على حورس بمهاجمته جنسيا (اذ أن ذلك خليق أن يجعل حورس محتقرا لدى الآلهة جميعا . على أن حورس بسرعة خاطره يبطل ذلك الهجوم دون علم ست) على حين ترد ايزيس بعبقرية نية ست عليه : وعلى مشهد من الآلهة أجمعين اذا بقرص من ذهب ليس من شك أنه من صلب حورس ينبعث من رأس ست ، فيقترح ست عند ذلك اختبارا آخر .

عندئذ أقسم ست قسما بالاله قائلا : « لا يجب أن تعطى الوظيفة له حتى يطرد (من المحكمة) معي وسنبني لأنفسنا بعض السفن الحجرية وسيتحدى (أحدنا الآخر) في السباق . عندئذ من يضرب غريمه تصبح له وظيفة الحاكم له الحياة والفلاح والصحة »! .

عندئذ بنى حورس لنفسه سفينة من أرز وجصصها بجص ودفع بها الى الماء في وقت المساء دون أن يراها اي انسان في البلاد جميعها . وعندما رأى ست سفينة حورس ظنها من حجارة/ ذهب وتحت قمة جبل بنى لنفسه سفينة من حجر طولها مائة وثمانية وثلاثون ذراعا .

عندئذ نزلوا في سفنهم في حضرة الانياد . فغرقت سفينة ست في الماء . واستحال ست نفسه الى فرس نهر ليتمكن من العمل على اغراق سفينة حورس . ثم أخذ حورس حربته وقذف بها نحو جلالة ست[٧٢] ثم قال الانياد له « لا تصوبها نحوه » .

عندئذ أخذ اسلحة الماء (القلاع) وركبها في سفينته وأبحرت شمالا نحو سايس ليتحدث الى نيث العظيمة والدة الاله « لا بأس من أن يصدر حكم بيني وبين ست طالما اننا مثلنا أمام المحكمة منذ ثمانين سنة حتى الآن لكن لم يستطع أحد أن يفصل بيننا ! لم يحكم ضدي ولكن يحكم لي ضده كل يوم الف مرة حتى الآن ! . لكنه لم يكترث بأي شيء يقوله الانياد . ناقشته في القاعة الفسيحة (المسماة) « طريق الحقائق » وحكم لصالحي ضده . ناقشته في القاعة الفسيحة (المسماة) « حقل الغاب » وحكم لصالحي ضده .

ناقشته في القاعة الفسيحة (المسماة) « بحيرة الحقل » وحكم لصالحي ضده .

وقال الانياد لـ « لشو » بن رع : « حورس بن ايزيس على حق في كل ما يقوله »[٧٣].

هكذا قال تحوت لرب الجميع « أرسل خطابا الى اوزيريس لعلم يحكم بين الشابين » ثم قال شو بن رع : « ما قاله تحوت للانياد حق مليون مرة ! » ثم قال رب الجميع لتحوت : « اجلس واكتب خطابا الى اوزيريس لتستطيع سماع ماعنده من قول » ثم جلس تحوت ليتم خطابا لأوزيريس قائلا :

---

(٧٢) في رواية اخرى عن المنافسة بين حورس وست ، اصطاد حورس فرس نهر لأنه حيوان ست .

(٧٣) لم يتضح لماذا كانت اجابة نيث غير مفصلة . من الجائز ان حورس توعد فقط برفع الأمر اليها . على أية حال ، اعطيت الاجابة الى شو كمتحدث باسم الأنياد .

« الثور[٧٤]، الأسد الذي يصيد لنفسه ، الالهتان : حامي الآلهة ومخضع الأرضين ، حورس الذهبي مكتشف الجنس البشري في الزمن الأولي ، ملك مصر العليا والسفلى : الثور الـذي يقيم في هليوبـوليس له الحيـاة والفلاح والصحة ! ، ابن بتاح : المنعم على الشاطئين ، الذي يبدو أبا لانياده ، بينما يتغذى بالذهب وكل (نوع) من قاشاني ثمين له الحياة والفلاح والصحة[٧٥]! « ارجو أن تكتب لنا ما يجب أن نعمله في أمر ورس وست حتى لا نعمل شيئا مجهولا » .

الآن بعد (أيام عديدة) اثر ذلك . عندئذ وصل الخطاب الى الملك . ابن رع : العظيم الفيضان رب الزاد[٧٦] . فصاح صيحة عالية عندما قرىء عليه الخطاب . عندئذ أجاب عليه بسرعة عظيمة جدا الى المكان الذي يوجد فيه رب الجميع من التاسوع ، قائلا :

« لماذا يخدع ابني حورس ، طالما انني أنا الذي خلقتكم اقوياء ؟ الآن انني أنا الذي خلقت الشعير والقمح لأحفظ الآلهة أحياء وكذلك الماشية بعد الآلهة ! ، ولم (يستطع) أبدا أن يجد ولا (أي) اله أو الهه في نفسه (القـدرة على فعله ! » .

ثم وصل خطاب أوزيريس الى المكان الذي كان فيه رع حور أختي جالسا مع الانياد في كسوس في أشد الأوقات اضاءة[٧٧] ثم قرىء أمامه والانياد . وقال رع حور أختي : « أرجو أن تجيب لي على الخطاب بسرعة لـ أوزيريس ، وقل له بشأن الخطاب : لنفرض أنك لم تأت الى الوجود أبدا ، لنفرض انك لم تولد أبدا ـ أيبقى الشعير والقمح »[٧٨] .

ثم وصل خطاب رب الجميع الى أوزيريس وقرىء أمامه ، ثم أرسل أيضا الى رع حور أختي قائلا : « جدًّا ، وجدًّا كل شيء رقيق ذلك الذي تصنع ، مكتشف الانياد كمأثرة (أنجزت) بينما سمح للعدالـة بالهبـوط في العالم السفلي[٧٩] . الآن ، أنظر في القضية أيضا بنفسك أما عن الأرض التي أنا موجود فيها ، فهي مملوءة برسل ذوي وجوه وحشية ، لا تخاف إلها أو الهة ! أستطيع طردهم وسيردون قلب كل من يقترف سيئة ، وعندئذ سيظلون هنا معي[٨٠] ، لماذا ، ما الذي يعنيه وجودي هنا باقيا في الغرب ، بينما كل واحد منكم في الخارج ؟ من ذا الذي بينهم[٨١] أشد قوة مني ؟ لكن انظر اكتشفوا الكـذب عملا جيـدا . والآن ، عندمـا خلق بتاح العـظيم جنوب حـائطه ، سيـد حياة الأرضين[٨٢] صنع السماء ، ألم يقل للنجوم الموجودة فيها : سوف تذهبين كل ليلة (الى) الغرب في المكان حيث الملك اوزيريس ؟ وبعد الآلهة والناس والأهل سوف تذهبين لتستريحي في المكان الذي انت فيه ، هكذا قال لي[٨٣] .

---

(٧٤) الثور يحل محل حورس في هذا البرتوكول العجيب . وابن بتاح بدلا من ابن رع .

(٧٥) كما في خطاب نيث في الحادثة المذكورة انفا (صفحة ٢٥ من هذا المقال) كان يحمل الخطاب فقط القاب المعنون اليهم وذكرت الالقاب الخمسة لفرعون .

(٧٦) اسم ملكي (اوزيريس كاله الحبوب)

(٧٧) كسوس xois في الدلتا (سخا حاليا) وكانت مركزا دينيا لرع the bright timo الوقت المضيء يحتمل أن يكون الظهر .

(٧٨) يترك رع المسألة الحقيقية ويناقش مطالبة اوزيريس عمل الحبوب التي تحفظ الالهة احياء .

(٧٩) في النظرة التهكمية لـ اوزيريس وانشغال رع باقامة دائرته الخاصة بالالهة ساقته الى اهمال العدالة .

(٨٠) هنا ، وفي العادة لأول مرة ، اعتبر المصري العالم السفلي مثل الجحيم للاشرار واستطاع اوزيريس ان يبعث منها ملائكة (رسلا) لطلب الاشرار

(٨١) هكذا كتبت them ولكن نقرأ you وعلى هذا فالترجمة الصحيحة ومن بينكم اشد قوة مني ، لكن انظر اكتشفت الكذب عملا جيدا .

(٨٢) هذا اسم من اسماء مدينة من نفر (منف) .

(٨٣) برهان اوزيريس الخاص بالسلطة العليا في انه اله المولى وان النجوم والالهة والناس في النهاية جاءوا ليكونوا تحت حكمه .

الآن بعد (أيام عديدة) في أثر ذلك وصل خطاب اوزيريس الى المكان الذي كان فيه رب الجميع مع الانياد . ثم تسلم تحوت الخطاب وتلاه أمام رع ـ حوراختي والانياد . ثم قالوا : « حقا إنه على حق في كل ما يقول هو الملك : العظيم الفيضان رب الزاد . له الحياة والفلاح والصحة » .

وعلى ذلك قال ست : « فلننتقل الى الجزيرة المركزية حتى أتمكن من مناقشته » . ثم ذهب الى الجزيرة المركزية وأعطى الحق لحورس دونه . ثم أرسل أتوم ورب الأرضين الهليوبولي ايزيس قائلا : أحضري ست مربوطا في غل ، فأحضرت ايزيس ست مربوطا في غل وصار اسيرا . ثم قال له أتوم : لماذا لم تسمح للقاضي أن يقضي بينكما بدلا من اغتصاب وظيفة حورس لنفسك . ثم قال له ست « لا ياسيدي الطيب ، فليدع حورس بن ايزيس ليعطي وظيفة والده أوزيريس » .

ثم أحضر حورس بن ايزيس ووضع التاج الأبيض على رأسه وأجلس في مكان والده اوزيريس وقيل له أنت ملك مصر الطيب ، انت الرب الطيب ـ له الحياة والفلاح والصحة ! ـ على كل أرض حتى نهاية الزمان والى الابد ، ثم صاحت ايزيس بقوة أمام ولدها قائلة : « انت الملك الكامل ! إن قلبي ليسعد لانك ستضيء الأرض بلونك (أي بضيائك) .

ثم قال بتاح العظيم جنوب حائطه وسيد حياة الأرضيين . ماذا يفعل بست ؟ انظر فقد وضع حورس الآن في مكان والده اوزيريس ، ثم أجاب رع حور اختي : « اعطوني ست بن نوة ليتمكن من الاقامة معي وليصبح ولدي . وسيتكلم بصوت عال في السماء وسوف يخافه الناس »(٨٤).

ثم جاءوا يقولون لرع حور أختي « ارتفع حورس بن ايزيس الى مرتبة الملك ـ له الحياة والفلاح والصحة ففرح رع فرحا شديدا وقال للانياد : يجب أن تفرحوا ، اركعوا الى الأرض ، اركعوا الى الأرض من أجل حورس بن ايزيس ، ثم قالت ايزيس « ارتفع حورس الى مرتبة الملك ـ له الحياة والفلاح والصحة ان الانياد في عيد والسماء في فرح ، ولقد وضعوا أكاليل من زهور عندما رأوا حورس بن ايزيس معتليا الى مرتبة الحاكم العظيم ـ له الحياة والفلاح والصحة ـ لمصر قلوب الانياد راضية ، الأرض كلها في فرح عندما رأوا حورس بن ايزيس وقد أسندت اليه وظيفة والده أوزيريس مسيد بوذيرس .

تم هذا بخاتمة سعيدة في طيبة مقر الصدق .

قصة الأخوين

تخبرنا هذه القصة الشعبية كيف افترى على شاب صاحب ضمير حي بطلب الزنا من زوج أخيه بعد أن رفض حقا عرضها . وهذا القسم من القصة فيه وجه شبه عام مع قصة يوسف وزوج بوتيفار . والشخصيتان الرئيسيتان لاخوين سميا انوبيس وباتا . وهما من أسماء الآلهة المصرية . وفي الامكان ، الى حد بعيد تأريخ المخطوط بحوالي عام ١٢٢٥ق . م أي في الأسرة التاسعة عشرة .

وفي ترجمة من العهد البطلمي أصبح باتا ست(٨٥).

---

(٨٤) يشار ايضا الى الاتصال الخاص برع وست (انظر الملاحظة رقم ٦٥ التي ذكرت من قبل) وقد عين ست الها للرعد في السماوات مع اله الشمس .

(٨٥) J. VANDIER, La Papyrus Jumilhac (Paris 1961) pp. 97-111.

الجزء الأول

والآن يقولون إنه ذات (مرة) كان يوجد اخوان من أم واحدة وأب واحد . انوبيس هو الأرشد وباتا هو الأصغر . والآن ، كان لأنوبيس منزل وزوجة وعاش اخوه الأصغر معه بمثابة القاصر كان هو الذي يقوم بعمل الثياب لأخيه ويقوم برعي ماشيته في الحقول . وكان هو الذي يقوم له بالحرث والحصاد . وكان هو الذي يقوم بكل أنواع العمل له في الحقول حقا ، كان اخوه الأصغر رجلا طيبا (ناضجا) لا يوجد مثيل له في جميع أنحاء الأرض . لذلك كانت فيه قوة الاله .

الآن بعد أيام كثيرة بعد هذا ، كان الاخ الأصغر يقوم برعي ماشيته كعادته كل يوم ويعود في المساء الى منزله محملا بكل أنواع نباتات الحقل وباللبن وبالخشب ، وبكل شيء طيب في الحقول ويضع كل هذا أمام أخيه الأكبر الذي كان يجلس مع زوجه . ثم أنه كان يأكل ويشرب ثم يخرج لينام في حظيرته بين ماشيته .

وما أن تبزغ شمس يوم جديد حتى كان يقوم باعداد وطهي الطعام ثم يقدمه لأخيه الأكبر الذي كان يعطيه خبزا يأكله خلال وجوده في الحقل . وكان يسرق ماشيته ليدعها تأكل في الحقول . وكانت الماشية تقول له وهو يسير وراءها « العشب الخاص بكذا وكذا في ذاك المكان الطيب » وكان عليه أن يفهم ما تريد أن تقوله وكان عليه أن يأخذها الى المكان الوفير العشب الذي تتمناه . وكانت الماشية التي في رعايته تزداد جمالا وتعددت مواليدها الى حد كبير .

والآن في موسم الحرث ، قال الأخ الأكبر له « جهز لنا زوجا من الثيران للحرث . (لأن الحقول ظهرت بعد انحسار مياه الفيضان) وتصلح للحرث . كذلك تعالى الى الحقول ومعك البذور ، لأننا سننشغل بالحرث في الصباح » هكذا تحدث اليه . وقام الأخ الأصغر بكل ما أمر به وما إن بزغ شمس يوم جديد ، ذهبا الى الحقول ومعهما بذورهما وشرعا في الحرث بهمة ونشاط وقد اغتبط قلباهما .

ودام الحال على ذلك وقتا طويلا . ثم تصادف ان كان الاخوان في الحقول ولاحظا نقصا في الحبوب ومن ثم ارسل الأخ الأكبر اخاه الأصغر قائلا : اذهب واحضر لنا حبوبا من القرية فوجد اخوه الأصغر زوج أخيه الأكبر جالسة تمشط شعرها . فقال لها « انهضي واعطني بعض الحبوب لأن اخي ينتظرني » فاجابته قائلة : « اذهب وافتح الصومعة وخذ ماتريد ، لا تفسد علي تمشيط شعري ، ثم ذهب الشاب الى حظيرته وأخذ وعاء كبيرا لأنه رغب في حمل كمية كبيرة من الحبوب . وعلى هذا حمل بنفسه الشعير والقمح ثم خرج » .

فقالت له الزوجة « ما وزن ذلك الذي تحمله على كتفك ؟ فرد قائلا ثلاثة أكياس من القمح وكيسان من الشعير ، أي خمسة في مجموعها ، هاك ما أحمله على كتفي » هكذا أجابها (لكنها) توجهت اليه بالقول مرة اخرى « إنك تتمتع بقوة عظيمة واني أرى كل يوم ما يدل على قوتك ؟ وأرادت المرأة ان تعرف قوته كرجل .

فنهضت وامسكت به وقالت له « تعال ، نقض ساعة سويا نضطجع معا . وسوف تنعم كثيرا لأنني سوف أحيك لك ثيابا رقيقة ، وما أن سمع الشاب ما تفوهت به من قول فاحش حتى غدا هائجا كالفهد ، فتملكها الرعب الشديد ، وعندئذ قال لها : « ما هذا ، انا اعتبرك أمي وزوجك والدي ، ولأنه أكبر مني فهو الذي تولى تربيتي ما هذه الجريمة الكبرى التي تتلفظين بها ؟ تتلفظين بها لي مرة اخرى سوف لا أرويها الى أي شخص وسوف لا أدعها تخرج من فمي الى أي رجل ورفع حمله وذهب الى الحقول ثم وصل الى اخيه الأكبر وشغلا في عملهما بهمة ونشاط » .

ولما حل المساء عاد الأخ الأكبر الى منزله بينما ظل الأخ الأصغر يرعى ماشيته وقد حمل كل منتجات الحقول وساق ماشيته أمامه لتنام في حظيرتها التي كانت في القرية .

لكن زوج أخيه الأكبر كانت خائفة بسبب ما تفوهت به من عبارات . ثم أخذت دهنا وشحما(٨٦) وتظاهرت بأنها ضربت حتى يتسنى لها أن تقول لزوجها « إن أخاك الأصغر هو الذي اعتدى علي بالضرب » فلما عاد زوجها في المساء كعادته كل يوم ، وما كاد يصل الى منزله حتى وجد زوجته مستلقية ، مريضة جدا ولم تصب الماء على يديه طبقا لعادته ، ولم تضيء أمامه المصباح وصار منزله مظلما ، بينما ظلت تتقيأ (هناك) وهكذا قال لها زوجها « من ذا الذي اساء اليك ؟ فاجابته لم يسيء الي أحد سوى أخيك الأصغر ، اذ أنه حينما اتى ليأخذ الحبوب لك وجدني جالسة وحدي فقال لي ، تعالى نقض ساعة نضطجع (سويا) وأصفف خصلات شعرك ، هكذا خاطبني لكن رفضت أن أصغي اليه وقلت له ، الست امك ؟ اليس أخوك الأكبر ؟ بمثابة أب لك ، هكذا أجبته لكن كان خائفا وضربني حتى لا يدعني أخبرك . واني اقسم لك اني سأنتحر اذا سمحت له بالحياة . وعليك ألا تصغي اليه عند عودته لانني اقاسي كلما جال بخاطري ذكر ذلك العمل المشين . وسوف يكون مستعدا لتنفيذه في الغد مرة اخرى .

ثم صار أخوه الأكبر كالفهد وأسرع بشحذ مديته . ووضعها في يده . ووقف الاخ الاكبر خلف باب الحظيرة ليقتل أخاه الأصغر ، عندما يعود بصحبة ماشيته في المساء .

والآن ، عندما غربت الشمس حمل الأخ الأصغر ما استطاع حمله من نباتات الحقول كعادته يوميا ثم عاد . وحدث أنه عندما دخلت أول بقرة الى الحظيرة قالت لراعيها « إن أخاك الأكبر واقف ينتظرك حاملا مديته ليقتلك ، فعليك بالابتعاد » ففهم الذي قالته البقرة الاولى . ودخلت اخرى وقالت نفس الشيء وهنا نظر من أسفل باب حظيرته فلما رأى قدمي أخيه الأكبر وهو واقف خلف الباب ومديته في يده . لهذا ، ألقى بحمله على الأرض وشرع في العدو وهرب وتبعه أخوه الأكبر حاملا مديته .

عندئذ استغاث اخوه الأصغر بالاله رع حور أختي قائلا « مولاي الرحيم ، انك أنت الذي تميز الشرير من البار » وبناء عليه سمع رع كل التماساته وأقام بينه وبين اخيه الأكبر مساحة كبيرة من الماء مليئة بالتماسيح وبالتالي ، أصبح أحدهما على ضفة والآخر على الضفة الثانية . وضرب اخوه الأكبر على يده مرتين لأنه لم يتمكن من قتله . ثم ناداه أخوه الأصغر من الضفة الاخرى قائلا «انتظر هنا حتى الفجر وعندما يبزغ قرص الشمس سوف ! اتحاكم معك في حضرته وسوف يسلم الشرير الى البار ، لأنني سوف لا أعيش معك أبدا (مرة اخرى) سوف لا أكون في مكان تكون فيه ـ سأذهب الى وادي الارز(٨٧).

والان ، عندما اضاءت الارض وهلّ يوم جديد واشرق رع حور اختي ، ورأى كل منهما الاخر ، توجه الشاب الى أخيه الأكبر قائلا « ما معنى مجيئك في اثري لتقتلني باطلا ، وكان من الواجب ان تسمع الى ما أقول ؟ لا ازال اخوك الأصغر ، وانت بمثابة اب لي وزوجك ام لي ؟ أليس كذلك ؟ وعندما أمرتني باحضار (بعض) الحبوب قالت لي زوجك : تعال نقض ساعة معا ونضطجع (سويا) لكن ، انظر قلبت الاوضاع لك في شيء آخر « ثم عرفه كل ما حدث بينه وبين زوجه . ثم أقسم باسم رع حور أختي قائلا « انت تأتي لتقتلني غدراً حاملا سلاحك بسبب فاجرة »

---

(٨٦) ظننت ان ذلك سوف يدفعها الى القيء .

(٨٧) يظهر وادي الارزاما في او بجوار لبنان كما جاء في ذلك في النصوص الشهرية لمركة قادش التي وقعت في عهد رمسيس الثاني على الأورنتو .

واخذ سكينا من قصب وقطع عضو تذكيره والقاه في الماء فابتلعته سمكة الشايل[٨٨] وخارت قواه وأصبح ضعيفا ، حتى أن أخاه الأكبر تألم ألما شديدا لذلك المشهد (القاسي) ووقف هناك يبكي عليه بصوت عال . ولم يستطع العبور حيث كان أخوه الأصغر بسبب وجود التماسيح .

عندئذ ناداه الأصغر قائلا : اهكذا تترك الشر يتسرب الى نفسك بدلا من أن تتوافر حسن النية نحوي ؟ وعلى الأقل تذكر إحدى الخدمات التي أديتها لك ؟ عليك الأن بالعودة الى دارك ورعاية الماشية لأني لن أقيم بعد اليوم حيث تكون ، فاني ذاهب الى وادي الارز ، أما واجبك نحوي ، فهو أن تأتي للعناية بي اذا ما سمعت أن مكروها حدث لي ، لاني سوف انتزع قلبي واضعه فوق زهرة الأرز . فاذا قطعت الزهرة ووقع قلبي على الأرض وحدث ان اتيت للبحث عنه ، كان عليك ان تقضي في البحث سبع سنوات دون ان تدع اليأس يتطرق الى فؤادك ، فاذا ما عثرت عليه ضعه في وعاء من الماء البارد حتى تعاودني الحياة ويتسنى لي ان انتقم ممن أراد بي سوءاً (يقصد زوج اخيه) وعليك ان تفهم ان حدثا قد وقع لي اذا ما تناولت اناء من الجعة طفت الجعة على جوانبه ، ولا تبق هنا اكثر من ذلك اذا حدث هذا .

وذهب باتا الى وادي الارز بينما قفل اخوه راجعا الى منزله وقد وضع يديه على رأسه ولوثه بالتراب وما كاد يصل الى منزله حتى بادر بقتل زوجه ورمى بها الى الكلاب ثم جلس يبكي رحيل أخاه الأصغر .

الجزء الثاني

وانقضت[٨٩] على ذلك ايام ، وذهب الأخ الأصغر الى وادي الارز حيث عاش وحيدا يقضي سحابة يومه في صيد وحوش الصحراء ليعود في المساء ، لينام تحت شجرة الارز حيث كان قلبه معلقا باحدى زهراتها ومرت أيام اخرى شيد خلالها قصرا احتوى على كل شيء نفيس غالي ـ وفي ذات يوم خرج من قصره فقابل الانياد الذي كان يقوم برحلة ويعمل بما فيه مصلحة البلاد كلها ـ وتناقشت آلهة الانياد ثم قالت باتا : ما بالك يا باتا ، ياثور الانياد ؟ هل انت هنا بمفردك بعد ان غادرت مدينتك هربا من زوج اخيك انوبيس ؟ حسنا ، لقد قتل اخوك الأكبر زوجه ، وهكذا تكون قد انتقمت ممن اساءوا اليك . وتأثرت الآلهة لحاله ورقت قلوبهم لحزنه . وقال رع حور أختي لخنوم : اخلق لـ باتا زوجه حتى لا يظل وحيدا ـ فخلق له خنوم صاحبه تؤنسه في وحشته . وكانت هذه الصاحبة ذات جسد بديع يفوق جماله وحسنه نظيره عند أي امرأة اخرى في البلاد كلها ، وكـان بها بـذرة من كل من الالهـة . وأتت الحوريـات السبعة « حاتحور » لتراها ، فقالت في صوت واحد : ستموت تلك المرأة بحد السيف .

وأحبها باتا كثيرا وكانت تمكث في البيت بينما يقضي باتا نهاره في صيد وعول الصحراء التي يحملها اليها كل مساء . وقال لها باتا : لا تخرجي من المنزل لئلا يخطفك اله البحر ، فانك سوف تعجزين عن التخلص منه ، فما انت الا امرأة . واعلمي ان قلبي موضوع فوق زهرة الارز . وانه يتحتم علي ان اقاتل من يعثر عليه وكشف لها عن كل ما يتعلق بقلبه .

وما ان انقضت على ذلك عدة أيام حتى خرج باتا للصيد كعادته كل يوم وخرجت زوجته تتريض تحت شجرة الارز الكائنة على مقربة من دارها فلمحت إله البحر يلاحقها بامواجه فشرعت في الهرب منه ، مسرعة نحو المنزل ،

(٨٨) كانت المحاكمة بالتعذيب محنة ذاتية مفروضة لتدعيم القسم مع اله الشمس . أما عن ابتلاع السمكة لعضو التذكير ، فقد جاء في رواية بلو تارخ الخاصة باسطورة اوزيريس والتي اشار فيها الى قيام ست بتقطيع جسد اوزيريس وبعثرت الاشلاء في جنبات الوادي وقيام زوجة واخته ايزيس بالبحث عنها ودفنها حيث وجدت ، ولم تستطيع العثور على عضو التذكير الذي القي في النيل فابتلعه سمك معين ، ولهذا السبب حرم هذا النوع من الاسماك .

(٨٩) ترجمة القسم التالي حتى نهاية القصة قام بها ليفيفر .

ولكن اله البحر ناشد شجرة الارز قائلا : أمسك بها . فجاءت له شجرة الأرز بخصلة من شعرها حملها معه الى أرض مصر ووضعها حيث كان يعمل الغسالون في بلاط فرعون وانتقلت رائحة خصلة الشعر الى ملابس فرعون ، فتشاجر القائم على حفظ ملابس الملك مع الغسالين وقال لهم : هناك رائحة دهان في ملابس فرعون ـ وكان حافظ الثياب يتشاجر معهم كل يوم ، وكان الغسالون في حيرة من امرهم . وذهب رئيس الغسالين الى المغسل وقد امتلأ قلبه حزنا من جراء تلك المنازعات المستمرة معه ، ثم وقف على الرمل أمام خصلة الشعر التي كانت في الماء ـ وأمر أحد رجاله باحضارها له ، ولما وجد عطرها طيبا نفاذا لم يسبق له أن تنسم مثله حملها الى فرعون الذي أمر باستدعاء جميع الكتاب والعلماء . وقال له هؤلاء ، بعد ان شموا خصلة الشعر : ان هذه الخصلة لابنة رع حور اختي الذي هو اصل كل إله . . . انها هدية جاءتك من بلد آخر وعليك الان ان تبعث برسلك للبحث عنها في جميع البلاد . . أما الرسول الذي سوف يذهب الى وادي الارز ، فارسل معه عددا كبيرا ليأتوها لك ـ وقال الملك : حسنا ، حسنا ما قلتم به :

وما ان انقضت على ذلك ايام عدة حتى عاد الرسل الذين كانوا قد ذهبوا الى البلاد الاجنبية ، ليقدموا تقريرهم للملك ـ اما الذين ذهبوا الى وادي الارز فلم يعودوا ابدا ، فقد قتلهم باتا جميعا ولم يترك منهم الا واحدا ليقدم تقريره الى فرعون ـ فارسل الملك عددا عظيما من الرجال مزودين بالعربات ليقودوها اليه . وكانت معهم امرأة ووضعت في يديها اجمل الحلي والمجوهرات وعادت تلك المرأة وإياها الى مصر . واحتفلت البلاد جميعا بمجيء زوجة باتا التي جعلها الملك محظية له .

وتحدث معها فرعون لتخبره عن أمر زوجها . فقالت لجلالته : عليك بقطع شجرة الارز فأرسل فرعون جنوده بمعدات من نحاس ليقطعوا شجرة الارز . فلما وصل عندها قطعوا الزهرة التي كان يرقد فيها قلب باتا ، فسقط باتا لتوه ميتا .

وما أن اضاءت الارض وأذن ببزوغ يوم جديد حتى كانت شجرة الارز قد سقطت وكان الاخ الاكبر لباتا في داره جالسا يغتسل ، ولما قدم له الخادم إناء من الجعة طف الاناء وقدم له اناء من النبيذ فتعكر ، وهنا بادر انوبيس بتناول عصاه وبارتداء نعله وملابسه وأسلحته ، وهم بالسير نحو وادي الارز ولما وصل الى قصر أخيه الأصغر وجده مستلقيا على سريره وقد لفظ أنفاسه الأخيرة فبكاه بكاء مرا ثم ذهب يبحث عن قلب أخيه الأصغر في وادي الارز حيث كان يرقد باتا كل مساء . وقضى اعواما ثلاثة يبحث عن قلب أخيه دون جدوى ، ولما بدأت السنة الرابعة تاق قلبه للعودة الى مصر فقال لنفسه : سأرحل غدا .

ولما أضاءت الأرض وأذن ببزوغ فج يوم جديد ، اتجه انوبيس نحو وادي الارز حيث قضى حاجة يومه يبحث عن قلب اخيه ثم عاد وقد صمم على العودة ، ليعاود البحث وفي أثناء رجوعه عثر على حبة (من شجرة الأرز) فرجع بها الى داره ، ولم تكن تلك الحبة الا قلب أخيه الأصغر ، وذهب انوبيس واحضر كوبا من الماء البارد ووضع فيه الحبة ثم جلس كعادته كل يوم .

وما أن حل الليل وامتص القلب الماء حتى دبت الحياة في جميع اعضاء باتا ، وشرع ينظر الى اخيه الأكبر بينما قلبه في الكوب . وهنا اخذ انوبيس كوب الماء البارد حيث كان قلب أخيه الأصغر وسقاه اياه ـ ولما أصبح قلبه في مكانه . عاد باتا الى حالته الطبيعية فأسرع الأخوان بتقبيل بعضهما والتحدث سويا حتى غمرتهما الغبطة والسعادة .

وقال باتا لاخيه الأكبر : انظر ، سأتحول الى ثور كبير مزود بكل الألوان الجميلة ، ولكن ستكون صفاتي من تلك

التي لم يعرفها احد بعد ، وستركب فوق ظهري الى أن تشرق الشمس ، فاذا ما وصلنا الى حيث تقيم امرأتي سأنتقم وعليك بعد ذلك أن تقودني الى حيث يوجد فرعون ، لأن القصر الملكي سوف يقدم لك كل الخيرات وسيدفع لك وزني ذهبا وفضة ثمنا لقيادتك إياي الى حيث يكون فرعون ، ذلك إني سأصبح اعجوبة كبرى ، وستسعد البلاد جميعا لوجودي بها ، وعليك بعد ذلك أن تعود الى قريتك .

ولما اضاءت الارض واذن ببزوغ فجر يوم جديد انقلب باتا الى الشكل الذي كان قد اخبر به اخاه الأكبر وامتطى انوبيس اخاه وجلس فوق ظهره الى الفجر وعندما وصل الثور الى حيث كانت المرأة الخائنة علم الملك بوجوده وذهب ليراه ، فسر سرورا عظيما وامر بتقديم الذبائح تكريما له وهو يقول : انها لاعجوبة عظيمة تلك التي تحدث . وشارك الشعب الملك فرحه وعم السرور والابتهاج ، ودفع الملك ما يوازي وزن الثور ذهبا وفضة الى الأخ الأكبر وذهب هذا ليقيم في قريته بعد ان اصطحب معه حشدا من الخدم أهداهم اليه الملك الذي أحبه حبا يفوق حبه لأهل البلاد جميعا .

ولما انقضت على ذلك أيام عدة ولج على اثرها الثور الى ألمطبخ واقترب من المحظية قائلا لها : ها انذا مازلت على قيد الحياة ـ فسألته : ومن أنت ؟ فأجابها : أنا باتا الذي يعلم علم اليقين انك اقتلعت شجرة الأرز على يدي فرعون ، حتى أحرم من نعمة الحياة ، ولكن ها انذا امامك حيا في هيئة ثور ـ وهلع قلب المحظية خوفا اذ سمعت ما قاله زوجها باتا ، وأسرعت بالخروج من المطبخ وقضت مع الملك يوما ذاق فيه جميع أنواع البهجة والسرور ـ وقالت له بعد أن قامت بتسليته بمختلف فنون الاغراء أقسم بالآلهة ان تنفذ لي ما اطلب . فقال لها : سأنفذ كل ما ترغب المحظية ، وانا في غاية الغبطة ثم أنصت اليها فقالت له : اريد ان آكل كبد الثور ـ فوجم الملك وحزن حزنا شديدًا .

وما ان اضاءت الارض وأذن ببزوغ فجر يوم جديد حتى أمر الملك بأن تقام وليمة فاخرة تقدم فيها الذبائح التي سوف يضحي بها مع الثور ، وأمر الملك بأن يرسل كبير القصابين في البلاط الملكي ليذبح الثور ، وقد تم ذلك .

ولما حمله القوم على الأكتاف ضربه القصاب في عنقه (مرة أخرى) فسقطت نقطتان من الدم عند طرفي باب فرعون ، إحداهما على جانب الباب الرئيسي والأخرى على الجانب الأخر ، ونبتت قطرتا الدم وتحولتا الى شجرتين كبيرتين من أشجار اللبخ . وذهب الحراس يقولونّ للملك : لقد ترعرعت شجرتا لبخ عند الباب الرئيسي خلال الليل . فانشرح قلب الملك وشاركته البلاد كلها فرحته ، وقدمت الذبائح للآلهة شكرا .

ولما انقضت ايام عدة على تلك الحادثة ظهر جلالته في شرفة اللازورد وقد طوق عنقه أكليل من الأزهار الجميلة ، وامتطى الملك عربة من الذهب وخرج من القصر ليرى شجرتي اللبخ ، وخرجت المحظية في حاشية خاصة بها تتبع فرعون ، وجلس الملك تحت إحدى الشجرتين ، والمحظية تحت الشجرة الاخرى ، وهنا وجه باتا كلامه الى زوجته قائلا : إيه أيتها الخائنة : أنا باتا ، اني مازلت على قيد الحياة رغما عنك ، وانا واثق تماما إنك اقتلعت شجرة الارز لفرعون من أجلي ، وأنك عملت على قتلي ، عندما استحلت ثورا .

ولما انقضت أيام عدة على ذلك ، نهضت المحظية تصب الماء لجلالته ليشرب وأظهرت أمامه كل صنوف الدلال والاغراء حتى انتشى ، فقالت له : اقسم بالآلهة ان كل ما ترغبه المحظية سوف ينفذ ليسعد قلبها فقالت له : فلتأمر جلالتك بقطع شجرتي اللبخ ليصنع منها أثاث جميل . فأمر فرعون في الحال بأن تنفذ رغبة المحظية . فذهب عماله المهرة وقطعوا شجرتي اللبخ بينما كانت الزوجة الملكية المحظية تنظر اليهم في غبطة . وبينما هي على هذه الحال ، اذ بقطعة من الخشب تتطاير وتدخل فمها ، فتبتلعها وتغدو حاملا في الحال ، وصنع كل ما طلبت من خشب الشجرتين .

ولما انقضت أيام عدة على ذلك ، وضعت المحظية طفلا ذكرا ، وذهب الرسل يقولون الملك ، لقد انجبت طفلا ذكرا ـ ثم حمله القوم اليه ، فعين فرعون له مرضعه وحراسا ، واحتفلوا بمقدمه في طول البلاد وعرضها ، وقضى الملك يوما سعيدا وعم الطرب والسرور جميع اهل القصر . واحب الملك الطفل حبا جما ونصبه أميرا ووريثا في البلاد جميعا .

ولما انقضت ايام عدة على ذلك ـ ومضت سنوات طويلة على تعيينه وريثا للعرش ، قضى الملك نحبه وهنا استدعى كل رؤساء العمال ببلاط فرعون ليقص عليهم كل مامر به من مغامرات . . واحضروا له زوجة وحكم بينه وبينها ، فحكم القوم بانه كان على الحق . واستدعى اخاه الاكبر نصبه اميرا ووريثا في البلاد جميعا ، ولما قضى على عرش مصر ثلاثين عاما ذهب الى الحياة (اي حياة الاخرة) وصعد اخوه على العرش واصبح ملكا بعده .

وانتهى هذا بسلام تحت ادارة كاتب الخزائن « كاجابو » التابع لخزائن فرعون . وكذا الكاتب حوري والكاتب مير يموبي ـ وقام بنسخ المخطوط الكاتب « انيا » حامل الكتاب ـ ومن يقول عن هذا الكتاب سوءاً اصبح تحوت عدوا له .

ويذكر « ليفيفر » وجود شبه كبير بين هذه القصة وقصة « فيدر » وابن زوجها هيبوليت (عند أوريبيد) وقصة ملكة ترجوس (انتيا) والبطل « بيليروفون » .

لقد عالج القصاص المصري موضوع الزوجة الخائنة بمهارة فاضفى عليها لهجة مسرحية ولوحات تتحرك فيها شخصيات تنبض بالحياة . وفيها مشاهد تشعر بقوة الشهوة والالم والغضب والاحتقار . كل هذا استطاع ان يعرضه القصاص المصري ويقربه الى حد كبير . من واقع حياة الناس ، وكما يقول ايضا ليفيفر كان ينبغي لهذه القصة التي تقوم على اسس نفسية لكى تكون ذات طابع مصري صرف ان يتدخل فيها عنصر الخيال ، وهذا ما حدث اذ نرى الحيوانات تتكلم والالهة تتدخل والشخصية الرئيسية تتنبأ بما سوف يحدث ، بل ان للاخوين اسماء الهة ، اذ كان من المعروف عن اسمي باتا وانوب ايام الدولة الحديثة انهما موضع عبادة في اقليم سينوبوليت (الاقليم السابع عشر من اقاليم الصعيد) .

تميزت حوادث الجزء الثاني من القصة بالسحر في سلسلة من المعجزات ، فهاهو باتا الأخ الأصغر ينزع قلبه ويخفيه في زهرة ارز بعد أن ينفي نفسه في واد بلبنان وعندما يصبح جسدا بلا روح يتفرغ لمشاغله اليومية حتى يأمر رع حور أختي الاله خنوم أن يصنع له زوجة أجمل من اي امرأة اخرى ويعلم فرعون بامر تلك الفتاة وهي من بنات الالهة وذلك عن طريق خصلة من شعرها أخذها الى البحر وجاء بها الى مصر ، فيرسل في الحال رجاله لاحضارها اليه في قصره لتصبح محظية وتفكر في خيانة زوجها الأول وتلعب في الجزء الثاني من الأسطورة نفس دور زوجة أنوبيس وتطلب المحظية من الملك أن يقتلع شجرة الأرز التي تضم قلب باتا ويصدر الملك أمرا باقتلاعها فيموت قلب باتا في الحال ولكن يعود بفضل اخيه انوبيس الذي يظهر من جديد ويعيد اليه الحياة ، اذ يعثر على قلبه ويضعه في وعاء من الماء ثم يتحول باتا الى ثور ويذهب الى القصر وتتعرف عليه زوجه وتأمر بذبح الثور ويعود باتا الى الحياة من جديد حيث يتحول الى شجرة لبخ . وتأمر مرة اخرى باقتلاع الشجرة ويصمم باتا على العودة الى الحياة مرة ثانية وتتطاير قطعة من الشجرة لتدخل فم امرأته فتحمل منه وتضع طفلا هو باتا الصغير وينشأ في القصر الى أن يخلف فرعون على ملك مصر .

هل تضم هذه الاسطورة بين كلماتها حقائق تاريخية ؟ يبدو أنه توجد بعض الحقيقة ، وقد حاول بعض المؤرخين التوفيق بين باتا وأحد الملوك الاوائل في الدولة القديمة لكنهم لم ينجحوا .

ويوجد في كثير من قصص أمم أخرى كالهند والحبشة وآسيا الصغرى وأوربا الشرقية وفرنسا مع بعض الاختلاف البسيط ، نظيرا لتلك التغيرات وما قام به باتا من عمليات تقمص وبعث .

إن الطابع الالهي المرتبط بالاخوين انوبيس وباتا ينطبق على الاخوين نفسيهما ، فالاله انوبيس له رأس ابن اوي والمعبود باتا معروفين من مصادر كثيرة ، ولكنهما على خلاف اخوي القصة لا يرتبطان بقرابة على حد معارفنا . كما لا يوجد شبه بين الالهين اللذين يحملان اسميهما وشخصية الاخوين ولا الوقائع المروية . غير ان القصة تروي طائفة من أحداث تذكرنا بقصة اوزيريس . فجزء جوهري من القصة وهي تجارب باتا وزوجه في بيبلوس وقصر فرعون شبيه بقصة « بلو تارخ » لما وقع لـ ايزيس عندما كانت تبحث عن اخيها اوزيريس في تلك المواقع نفسها . على أننا يجب أن نلاحظ انه على نقيض هذا التشابه في السياقة فقد سلكت زوجة باتا طريقا آخر غير ذلك الذي سلكته ايزيس التي كانت وفية لزوجها . وقصة اخرى من نفس النوع هي قصة الاخوين المتخاصمين (الصدق والكذب) وهي قصة انسانية لغاية تتقابل فيها مبادىء الخير والشر اذ يعمي الباطل الحق فيخاصمه ابن الاخير في المحكمة لينتقم لوالده .

الخاتمــــة

إستطعنا من خلال سرد بعض الأساطير أن نحدد الوقت والظروف التي نشأت فيها أهم أحداث هذه الأساطير خصوصا ما كانت تدور حول حورس . فقد نشأت في بداية الألف الثالث ق.م ووسطه ، وأما الظروف فقد كانت بناء الملكية في مصر . فشملت أسطورة حورس تصورات نسب حورس التي أصبحت يومئذ نظرية الخلق في هليوبوليس . فمن حورس وست ومن أوزيريس وايزيس ومن عين حورس كان تصور رع الشمس الذي كان يمثل ملك السماوات . ولهذه الاسطورة جذور في أول تصور معروف للاله الأعلى الذي بدأ في ثالوث حورس الصقر وحورس ملك مصر وحورس السماوي .

ان الأساطير في مصر قد انبعثت من خلق شكل جديد للمجتمع عبر عن تكوينه بعبارات لاهوتية . وان تصورات السماء والشمس والأرض والنبات قد انتقلت من عصر فجر التاريخ الى أسطورة حورس ثم الى أسطورة رع بعد ذلك . ونشأت أفكار أخرى عن الكون هي في الواقع صدى لفكرة الملكية على الأرض وأجمل هذه التصورات الكونية هي تلك التي تصور الملك السماوي حورس المندمج في الشمس والنجم .

ويجب أن نضع في أذهاننا أن الكثير من الأساطير قد تعرض للكثير من التغيير عبر التاريخ منذ عصر تأسيس الملكية المصرية . كما أنه لازال الكثير من تفسير أهداف هذه الأساطير يكتنفه الغموض لأن أحداثها وقعت في عصور بعيدة في القدم مثل أسطورة العين واتحادها بأسطورة حورس وست وأوزيريس .

كذلك نجد أن المصري القديم يرى أن التغيير الذي يحدث في الأشياء ماهو الا نتيجة تحول أو خروج من حاله الى حاله . والى القارىء الكريم أقدم قصة البقرة السماوية كما لخصها رودلف آنتس[٩٥] وما فيها من تغييرات :

- حين شاخ اله الشمس ملك البشر والآلهة وطعن في السن ، عرف أن الناس في الصعيد والصحراء يتآمروا عليه ، ولذلك دعا مجلسا له من الآلهة كان يضم من الذكور « شو وجب ونون » ، ومن الاناث « تفنوه ونوه وعين رع » . وقد جرى ذلك سرا حتى لا يعلم الانسان بأمره ، ثم كان أن أخذ « رع » بنصيحة الآلهة فأرسل « عينه » في هيئة الآلهة حاتحور لتقتل الجنس البشري ، فلما عادت محبوره وقد أنجزت بعض مهمتها ندم رع وعزم على انقاذ من بقي من

(٩٠) المرجع السابق ذكره في ملاحظة ٤٦ ص ١٥ وما بعدها

البشر ، فأمر بجعه حمراء تداق في الحقول أثناء الليل ، فلما أن عادت العين المتعطشة للدماء وجدت الجعة الحمراء محببه لقلبها ، فكان أن سكرت عجزت عن التعرف على الناس . وهكذا ، كما أضاف الراوي ، نشأت عادة اعداد المشروبات المسكرة في عيد حاتحور . غير أن رع قد ظل سئما من بقائه بين الناس والأرض . فكان أن نصحه نون القديم الذي يعني اسمه المحيط البدائي بأن يمتطي البقرة « نوة » ، فلما أن أقبل الفجر ، وبدأ الناس يرمي بعضهم بعضا بالسهام نهضت البقرة « نوه » « ورع » على ظهرها ، فصارت السماء ، ثم أعرب « رع » عن « رضاه » ورغبته في « زراعة الحشائش الخضراء » في السماء ـ ويقول الراوي مع التورية بهذه الألفاظ أنه بعد أن نطق الاله بهذا خرج « حقل الرضا » و « حقل اليراع » الى الوجود .

وقد نشأت هذه الأسماء القديمة عن فكرة بحيرة سماوية رغم أنها فيما بعد وفي نصنا هذا انما تشير الى المثل الأعلى للفلاحين أي أرض للزراعة في العالم الآخر . على أن البقرة في وقفتها عاليا قد أحست بالغثيان فارتجفت « فقال جلاله رع : لو أني لي عدد حح (بمعنى مليون معبود) لأسندها » ، فكان بقوله هذا أن خرج الى الوجود معبودات حح (الثمانية) الذين أخذوا بأرجل البقرة السماوية . واخيرا أمر رع الاله شو أن يجعل نفسه تحت البقرة ليسند بطنها وليحرس آلهه حح الثمانية .

وتنتهي القصة بوصفه ينبغي أن تتلى على صوره بقرة يتلوها وهو يحمل طفله حديث الولادة فوق رأسه حتى يحميه من كل شر .

ويمثل الجزء الأول من القصة ارتباطا بتصورات أسطورية أقدم : هي أن اله الشمس رع في هيئة ملك البشر والآلهة متخذ شخص الاله الأول أتوم ، وبذلك فهو يحكم طبيعته ذاتها رجل مسن جدا . وقد عرف عدوان البشر على أتوم حول عام ٢١٠٠ق.م أما عن التصور الخفي لعين الاله الأعلى فأنا أميل الى القول بأنه مساو لحيه اليورايوس المعتدية وللآلهة حاتحور ولغير ذلك من الآلهة كذلك فلقد أصبحت عين أتوم هي رسوله حول عام ٢٠٠٠ق.م . أما الآلهة حاتحور الدمثة التي تتجسد عادة في صورة البقرة فقد قدمت هنا عينا متعطشة للدماء ، وواضح أن القصة بأسرها انما قصد بها تفسير عادة الشرب الى الثمالة في عيد حاتحور .

أما الجزء الثاني من الرواية فيرتبط بالأول عن طريق المشاعر المتبادلة من سأم رع بالناس فاذا أخذت في ذاتها فسرت صورة البقرة السماوية مع اختلاف ضئيل ، وهو أن رع في الصورة لا يجلس على ظهر البقرة ولكنه يرحل في زورقيه . فهي قصة كونية من حيث أنها تفسر كيف وجدت السماء . وفضلا عن ذلك فلقد فسر وجود الحقول السماوية والمبعودات الثمانية التي صورت ممسكه بأرجل البقرة بالتورية والجناس .

أما عن تفاصيل صورة البقرة ، فهي بقرة قائمة زينت بطنها بصف من النجوم على حين يبحر زورقان على طول بطنها وفي أحدهما رجل يتخذ من قرص الشمس لباسا لرأسه . أما بطن البقرة فمحمول على يدي رجل مرفوعتين كما يدعم كل رجل من أرجلها رجلان . وبين قرني البقرة وأمام صدرها تقرأ « حح » وهي إما بمعنى « المليون » أو « معبودات حح » وأن العلامة الهيروغليفية قباله جبهة البقرة تعني « الجمال » حيث قد تدل أو لا تدل على البقرة .

وفضلا عن النجوم التي تشير الى أن هذه الصورة إنما تمثل السماء فهناك أربع صور مختلفة متناقضة مثل السماء نعرف كلا منها جيدا ، أما في اشارات وردت في أناشيد أو في غيرها من النصوص الدينية ، أولاها أن البقرة قد كانت من صور السماء منذ عصور فجر التاريخ ولما كانت هناك بقرة ـ وفق أقدم النصوص ـ في المحيط الأول فلعل فكرة نهوضها من

المحيط لتكون السماء ـ أن تكون أو لا تكون قد وجدت قبل أن تؤلف القصة الحالية . وثانيتها أن ذورقي الشمس انما يمثلان تصور السماء لجه من ماء تبحر فيها الشمس في زورق الصباح وفي زورق المساء . وهذه اللجه السماوية انما تقابل المحيط الأسفل تماما ، كما تقابل البقرة السماوية البقرة السفلى ، على أنها لم تكن بالتأكيد نسخة سماوية للنيل ، وذلك أن المصريين قد كانوا على علم تام بأن النيل إنما يجري في الجنوب الى الشمال وذلك على نقيض مسرى الشمس من الشرق الى الغرب . وثالثتها أن الرجل الذي يحمل بطن البقرة هو الاله شو الذي كان قد رفع أخته نوة السماء عن أخيها وزوجها « جب الأرض » ، بحيث كانت أناملها وأصابع أقدامها هي وحدها التي تمس الأرض . وقد قالت الفكرة بأن نوة قد حملت زوارق الآلهة معها حين رفعت ، وأن الزوارق أصبحت النجوم في عهد باكر ولكي ندرك الفكرة الشائعة بأن الآلهة والنجوم واله الشمس كانت تبحر في سفنها فان علينا أن نتحقق من أن الزورق في وادي النيل وسيله طبيعية ومناسبة للنقل . أما التصور الرابع الذي تبينه الصورة عن السماء فتصور مادي نسبيا : اذ السماء هي سقف تحمله دعائم أربع يحرس كلا منها اله ، وتقوم أرجل البقرة الأربع هنا مقام أعمدة السماء الأربعة ، وربما ردت الهة « حح » الى حراس الأعمدة التي تمثل الجهات الأصلية الأربعة . وكانت الأربع ، وهي عدد الجهات الأصلية تعتبر دائما عددا مقدسا عند المصريين .

لقد عددت هنا تصورات أربعة عن السماء : « بقرة ومحيط والمرأه نوة ثم السقف » . كل هذا كان يمثل زخرف القبر الملكي حول عام ١٣٠٠ ق.م وثمة صورة أبسط مثلت فيها السماء كجناحي عقاب يعتمدان على عمودين سماويين ، نشأت حول عام ٢٩٠٠ ق.م ومثلت السماء أيضا على هيئة امرأة طرف أناملها في ناحية وطرف أصابع يديها في ناحية أخرى .

وليس من شك في أن المصريين منذ بداية تاريخهم ٣٢٠٠ق.م كانوا على علم بأن لا سبيل الى فهم تصور السماء فهما مباشرا عن طريق العقل والتجربة الحسية . وكانوا يدركون أنهم انما يستخدمون الرموز لجعلها ممكنة الفهم في نطاق الحدود الانسانية .

وقدم المصري في الأساطير أوصافا مختلفة لظواهر متماثلة ، فأحيانا اعتقدوا أن شو رفع الالهة السماء نوة من الأرض وأحيانا ترتفع نوة بنفسها في شكل بقرة . وكانت نوة أم أوزيريس فهي أم الموتى جميعهم . هي كذلك الأم التي تلد النجوم كل مساء والشمس كل صباح . واذا ما أراد أن يفكر المصري القديم في التناسل أخذ صورة البقرة والثور مثلا طيبا لأسطورته . وفي أسطورة الشمس والسماء نجد البقرة نوة ترفع الشمس الى السماء . فاذا ما أراد للشمس أن تولد من نوة دعاها (العجل الذهبي) أو (الثور) وفي هذه الأسطورة أراد أن يوضح علاقة الأجرام السماوية أو الموتى الذين يولدون هناك بالسماء . ومن ناحية أخرى . حينما نظر الى السماء كظاهرة كونية مستقلة وضعها في أسطورة أخرى على أنها حفيدة (أتوم الخالق من ولديه شو وتفنوه أي الهواء والرطوبة) ولكنها كما سبق أن رأيناها في أسطورة أخرى زوجة للأرض « حب » وفي الأسطورة الأخيرة تصوروا نوة امرأة أليست هذه كلها أوصاف متباينة لظواهر متماثلة حول نظرة المصريين الى السماء والأرض .

فالميل الى التغيير قد نشأ كنتيجة لطبيعة الأساطير المصرية والمحاولات لايجاد أكبر عدد ممكن من مختلف التصورات الأسطورية للكائن الواحد فالملك رع اختلط بالاله الأول أتوم وبالاله شو الذي أصبح يسند بطن البقرة بعد أن كان يسند جسم نوة . والنظرة القديمة عن البقرة السماوية التي تحمي ابنها الملك المتوفي « بجناحيها » ـ وقد نشأت فكرة

الأجنحة من العقاب السماوية ـ كانت أحب ما تصوره المصريون من صورة فكانت أولا نوة السماوية ثم صارت بعد ذلك تمثل كل آلهة أم على هيئة امرأة تحمي طفلها بجناحيها . ونشأت آلهة كثيرة مجنحة وكان يوضع اسم الاله المحلى أمام اسم الاله الأكبر لتأليف اسم مركب كاسم رع أتوم أو أمون رع لنقل الصفات الأسطورية من الاله الأكبر الى الاله الأصغر . وهكذا كانت الأساطير المصرية في حالة من التغيير على مدى الآلاف الثلاثة من تاريخ مصر القديم وذلك لخلق تصورات جديدة .

غير أن الأسلوب المتغير قد وازنته خصائص الميل الى المحافظة فصورة البقرة السماوية التي سبق ذكرها لا تمثل التطور الأخير الذي يرجع في أصله الى التصورات الأربعة التي سبق شرحها . اذ حفظت كل من هذه التصورات الأربعة في وقت واحد . على أن الطابع المحافظ لأسطورة الديانة المصرية قد أنقذها من التحلل حتى منتصف الألف الأخير قبل الميلاد .

كانت تقام معارك صورية في احتفالات عديدة في مصر تدور حول هزيمة الموت والميلاد الجديدة أو البعث في أبيدوس أثناء (مسيرة أوزيريس الكبرى) السنوية وآخر عشية رأس السنة عند رفع عمـود (جد) وثـالث في عهد هيرودوت في « بيريميس » بالدلتا . كل ذلك يدل على أن الأساطير المصرية كانت تحاول أن تشرك الانسان في أحداث الطبيعة .

ونظم المصري أمور حياته لتنسجم مع الطبيعة . فكانوا يؤجلون تتويج الملك حتى يروا بداية جديدة في الطبيعة تبشر بالخير . فقد يتم في أوائل الصيف عندما يبدأ النيل في الارتفاع أو في الخريف عند انحسار مياه الفيضان وتهيئة الحقول للبذر .

ونظر المصري القديم الى الحيوانات التي كانت تعيش حوله ، فهذا الصقر كالشمس يحلق في السماء بدون قوة دافعة ظاهرة ، وهذا ابن آوى نراه على حافة الصحراء ، والتمساح يعيش بين الماء واليابسة ، والثور يتميز بخصبه الجنسي والكبش يستطيع أن يخصب العديد من النعاج . ننظر الى كل هذه الحيـوانات عـلى أنها قوى خـارجة عن الطبيعة ، فهي شاذة عن غيرها من الحيوانات وأعتقد أن فيها قوة غامضة لم يعرف لها أصلا وربما لها صلة بعالم خارج عالم الانسان من أجل ذلك قدسها .

وهكذا فالشعب الزراعي له حساسية نحو الطبيعة . فكان يشخص كل قوة من قوى الطبيعة على انفراد ، وكان مقياس كل شيء لديه انسانياً . فما عرفه في نفسه وتجربته فهو انساني وكل ما زاد عن ذلك فهو خارج عن عالم الانسان وهو خارق لقوى الانسان ، فقد خاطب الخارج عن عالم الانسان بلغة الانسان . ومن هنا جسد المصري كل شيء : اللسان والادراك والذوق والصدق والشجرة والمدينة والبحر والموت والظلام .

كان يقيس المصري القديم اتجاهاته بالنيل شريان حياته ، فهو يواجه الجنوب الذي تأتي منه المياه مصدر اخصاب أرضه كل سنة ، ولم يتخذ اتجاهه الأول من الشرق مطلع الشمس حيث (أرض الإله) . أما الدلتا فلم تجذبه مساحتها الواسعة ، وكانت ظاهرة طلوع الشمس فيها شرقا ظاهرة هامة ، ولعل عبادة الشمس كانت أهم من الشمال منها في الجنوب ، ولعلها انتشرت في البلاد كلها قبل التاريخ وقد استولى فيها أهل الشمال على الجنوب قبل الوحدة التاريخية لنعرمر مينا . وبالرغم من أن الشمس جعلت نظرة المصري الى الشرق قوية من الناحية الدينية الا أن هذا لم يؤثر في اتجاهه نحو الجنوب مصدر حياته .

تصور الأرض كطبق مسطح له حافة مموجة ، وبطن الطبق هو سهل مصر المملوء بالطمي أما الحافة المموجة فهي حافة البلاد الجبلية التي هي الأقطار الأجنبية . وكان هذا الطبق طافيا فوق الماء وأسفله مياه الهيولي (نون) التي تمثل مياه العالم الأسفل والمياه الأولى التي خرجت منها الحياة ، والشمس تولد كل يوم من (نون) والنيل يأتي من كهوف تصف فيها (نون) و (نون) أيضا تمثل المياه المحيطة بالدلتا . والشمس في رحلتها الليلية تولد من جديد في الأفق الشرقي من تلك المياه المحيطة ، وولد الالهة أيضا من (نون) .

وتخيل فوق الأرض وعاء مقلوبا يمثل السماء . ومن هنا ، نلاحظ التناظر الذي أحبه المصري فالسماء تقابلها الأرض . ثم افترض للسماء دعائم متباينة ، فهي أحيانا قوائم أربع « لقد نشرت رعيك حتى أعمدة السماء الأربعة » وتصور أن السماء تفرقها « ذراعا شو تحت السماء » كما جاء ذلك في نصوص الأهرام أو « ذراعا شو تحت نوه لكي يحملها » . ومثلت السماء بالالهة نوه منحنية فوق الأرض كما سبق ذكر ذلك وقد زين جسمها بالشمس والقمر والنجوم . وكذلك مثلت السماء ببطن بقرة وقد رصعت بالنجوم . وتحت قبة السماء تتدلى النجوم من هذا الوعاء المقلوب أما القمر ، فلم يلعب دورا كبيرا في الميثولجية المصرية . وكان نقصان وازدياد قرص القمر احدى العينين العلويتين يمثل جزءاً شكليا من قصة أوزيريس فهو يدل على الأذى الذي حل بحورس في قتاله مع والده .

وبعد ، فهذه عجالة سريعة عن الرمز والأسطورة الفرعونية أرجو أن يجد فيها القارىء الكريم ما ينير له الطريق في هذا الموضوع والله ولي التوفيق . وما أوتيتم من العلم الا قليلا .

* * *

الزمان والمكان من قصة العهد القديم

أحمد عبد اللطيف حماد
استاذ مساعد للدراسات العبريه في جامعه عين شمس

وجود الزمن عنصر أساسى فى القصة ، فبدون الزمن لا يمكن للقصة أن تستقيم . وعلاقة القصة بالزمن علاقة مزدوجة ، فالقصة تصاغ فى داخل الزمن والزمن يصاغ فى داخل القصة . والقصة تحتاج للزمن لكى تقدم نفسها من خلاله ، مرحلة وراء أخرى .

وزمن الحدث ينطوى على مجموعة من الأزمنة هى :

١) زمن الحبكة .
٢) زمن القصة .
٣) زمن العمل الأقصوصى نفسه .
٤) زمن قراءة العمل .

وكل هذه الازمنة متداخلة ومتفاعلة معا ولكل منها ترتيب واستمرار ووتيرة خاصة . فزمن الحبكة تختلف عن زمن القصة . لأن زمن الحبكة قد يُرَتَّبُ وفق أى ترتيب من الترتيبات المحتملة لزمن « القصة » . أى أنه إذا كان هناك حدث واقعى له ترتيب زمنى على شكل ١ - ٢ - ٣ - ٤ - فإنه قد يظهر فى عدة احتمالات مثل :

١ - ٣ - ٤ - ٢
١ - ٤ - ٢ - ٣
١ - ٢ - ٤ - ٣
١ - ٢ - ٣ - ٤
١ - ٣ - ٢ - ٤

واختيار الكاتب لترتيب زمنى معين لهذه الأحداث أو لجزئيات هذا الحدث من هذه الترتيبات المتاحة يمثل ترتيب زمن الحبكة . . « وهو بالقطع ترتيب واحد من عدد كبير من الترتيبات المحتملة التى تشكل فى مجموعها زمن القصة » [1]

ولا يمكن أن يبرز الزمن فى القصة دون ارتباطه باللغة . فاللغة هى وسيلة التعبير فى العمل الأدبى . ومن طبيعة اللغة أنها لا تستطيع أن تستوعب القصة وتتمها جملة واحدة ، وإنما لا بد أن تتمها على مراحل زمنية . ولكى نتابع الحدث المتطور لا بد من زمن معين للحدث . والقصة تحتاج إلى زمن داخلى ، لأن

(١) حافظ ، صبري : الخصائص البنائية للاقصوصة ، مجلة « فصول » ، المجلد ٢ ، عدد ، ٤ ؛ الهيئة العامة للكتاب فصول ، ٢٨ .

الشخصيات العاملة فى القصة توجد وتعمل فى الزمن ، والأحداث الواردة فى القصة تعمل أيضا فى داخل الزمن . وكل ما يطرأ عليه تغيير فى داخل القصه ، وكل ما لايطرأ عليه تغيير يتم كله فى إطار الزمن .

وبما أن القصة تظهر أمام القارىء متدرجة خطوة تلو الأخرى ، فإن المؤلف يمكنه ان يستغل المعرفه المؤقته لدى القارىء لكى يزيد من الاهتمام ومن التوتر .

وأيضا فإن المؤلف يحتاج إلى توضيح علاقة القصة بالزمن الموجود خارجها لكى يبنى الوحدات المكونه للقصة ، أى الكلمات ـ الجمل ـ الفقرات .

والمؤلف يختار الكلمات ويكون الجمل ويبنى الفقرات مراعيا نسب حجمها لكى يخلق دائما لدى القارىء الاحساس بالايقاع المتغير .

ولا بد أن نقر مبدئيا بحقيقة واضحة ، وهى وجود زمنين داخل كل قصة ، الزمن الداخلى والزمن الخارجى . وكلاهما يستغله المؤلف لصالحه فى صياغته للقصة .

واستغلال المؤلف للزمن الداخلى يبرز دائما بوضوح تام ، فإنه يستغله كميا وموضوعيا فالزمن داخل القصة يختلف غالبا عن الزمن الموضوعى (الفيزيائى). والزمن الموضوعى الذى يقاس بجهاز قياس الزمن ، زمن ثابت على معدل معروف « فهو يتقدم فى خط مباشر وبنظام ثابت من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل » ، وهو زمن غير ارتدادى ، أى أنه لا يمكن أن يرتد الى الوراء .

أما الزمن الداخلى للقصة فإنه يختلف عن ذلك كثيرا . فالزمن داخل القصة زمن ذاتى ، يمكن أن يتسع ويتقلص حسب الظروف . وقد لا يكون زمنا متتابعا . فقد نجد فيه فجوات وثغرات ، كما أنه لا يشترط أن يوجد به التقسيم المعروف للزمن الموضوعى ، الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل . فمن خلال النظر الى الوراء وإلى الامام ، ومن خلال ذكريات الماضى وتوقعات المستقبل تتلاشى وتمتزج الفترات الزمنية وبالتالى فان الزمن داخل القصه غير منسق وغير منظم وتتغير سرعته واتجاهه باستمرار والزمن فى يد المؤلف عبارة عن مادة سلسة يمكن أن يشكلها كما يشاء ، كجزء لا يتجزأ من تشكيل العمل الأدبى كله .

ولا يمكن بأى حال أن نتخيل وضع الزمن فى داخل القصه بصورة عشوائية . ذلك لأنه يلعب دورا فعالا فى القصة ، من خلال التنسيق والتعاون مع الأسس الأخرى .

كما أن الزمن الداخلى يستخدم أيضا كوسيله لها قيمتها فى إنشاء بناء القصة . فالفقرات التى يأتى فيها الزمن بسرعة تأتى منفصلة عن الفقرات التى يمضى فيها الزمن بطيئا ، أو حتى متوقفا تماما . وتغير سرعه الزمن هو الذى يحدد هيكل البناء فى القصة .

ونظراً لأن المؤلف يمكنه أن يرتب الزمن ويجدد اتجاهه دونما ارتباط بقوانين الزمن الموضوعى ، فإنه يمكننا أن نجد فى القصة ، احيانا ، أحداثا من الماضى (بالنظر الى الوراء) وأحداثا من المستقبل (بالنظر إلى الامام) فى غير مكانها من السياق الزمنى .

وعلى الرغم من المكانة الرئيسة التى يحتلها الزمن فى بناء القصة ، فان القارىء العادى للقصة لا يميل إلى ملاحظته . ذلك لأن وجود الزمن فى داخل القصة مفهوم فى ذاته . ويكاد يكون غير محسوس . فهو موجود كخلفية فقط ، بالنسبة للقارىء . وعلى الرغم من انه دائما عبارة عن خلفية ينتشر عليها الحدث على طول القصة ، فان وجوده غير واضح .

ويمكن أن نقسم صياغة الزمن فى داخل القصة الى قسمين :

(١) مدة الزمن : اى المدة التى يستغرقها الزمن داخل القصة .

(٢) ترتيب الزمن : أى الترتيب الموضوعى للزمن والترتيب القصصى له .

●●●

(١) مدة الزمن :

سبق أن أوضحنا ازدواجية الزمن فى داخل القصة ، اى الزمن الموضوعى الذى يقع خارج القصة ، وهو مايمكن ان نطلق عليه « زمن القص » . والزمن الأولى الذى يقع داخل القصة ، والذى يمكن ان نطلق عليه « زمن القصة » .

وفى الحقيقة ، هناك أهمية كبيرة لدراسة العلاقة بين هذين الزمنين . فمن خلال دراسة العلاقة بين زمن القص وزمن القصة تتضح لنا العلاقة النسبية بين أجزاء القصة المختلفة من جانب وبين القصة الاطار من جانب آخر . فان استيضاح العلاقة بين الزمنين يضع أمام أعيننا بوضوح الصورة التى تعرض بها الأحداث داخل القصة ، وبالتالى فإنه يمكن استخلاص النتائج بشأن مغزى القصة وموضوعها الرئيسى .

وبالنسبه لزمن القص (وهو الزمن المطلوب لقراءه القصة أو قصها) ، فيمكن قياسه بسهولة ، لأنه واضح ويقع خارج إطار القصة ولكن الصعوبة الحقيقية تكمن فى معرفة زمن القصة ، أى الزمن الداخلى المستخدم فيها وهناك وسيلتان لمعرفةالزمن ومعرفة أنواعه وعلاقاته . وهاتان الوسيلتان مرتبطان باللغة وهما :

(١) أزمنة الفعل المستخدمة فى القصة .

(٢) كلمات التعبير عن الزمن فى القصة (سنه ، يوم ، أمس ، غد . . . الخ) .

وقيمة أزمنه الفعل فى تحديد الزمن محدودة للغاية ولكن إذا افترضنا أن أزمنة الفعل تعبر فعلا عن الزمن ، فهى لا تستطيع أن تعبر إلا عن الزمن بصورة عامة .

وأقصى ما يمكن أن نعرفه من خلال أزمنة الفعل هو أن حدثا معينا وقع فى زمن معين فى الماضى . ولكن هذا الماضى غير محدد ، فنحن لا نعرف ما إذا كان الحدث قد وقع منذ لحظة أو منذ أيام أو منذ فترة طويلة ، فإن زمن الفعل لا يمكنه أن يحدد ذلك . فنحن فى اللغات السامية لا نعرف الماضى التام ولا الماضى الناقص ، كما هو الحال فى اللغات الأوربية ، بل إنه حتى فى اللغات الأوربية لا يمكن أن نحدد الزمن الدقيق للفعل . ونفس والشىء بالنسبة للمستقبل . فزمن الفعل ، سواء كان ماضيا او مستقبلا ، حتى فى اللغات الأوربية لا يمكنه أن يوضح لنا مدة الزمن المستغرقة فى الحدث . وهذا هو ما نحتاج إليه لتحديد العلاقة بين زمن القصة وزمن القص .

ويختلف الأمر بالنسبه للكلمات المعبرة عن الزمن . أى الأسماء ، وأسماء الفاعل والاضافة الخ . فكلمات التعبير عن الزمن ، وبخاصة الاسماء حينما تكون مصحوبه بأرقام يمكنها أن تحدد الزمن بصورة دقيقة ويمكنها أيضا أن تحدد المدة التى يستغرقها الزمن .

وبهذا يمكننا تقسيم علامات الزمن إلى قسمين :

(١) علامات استمرار .

(٢) علامات موعد .

أما بالنسبة لعلامات الأستمرار الزمنى فهى كثيره جدا فى قصص العهد القديم ، ومتوفره جدا فى قصة التكوين والخلق . ونذكر منها على سبيل المثال ، ما يرد فى قصة طوفان نوح .

« وحدث بعد السبعة الأيام أن مياه الطوفان صارت على الارض »(٢)

« وكان الطوفان أربعين يوما على الأرض »(٣)

« وكان المطر على الأرض أربعين يوما وأربعين ليلة »(٤)

« وحدث بعد أربعين يوما أن نوحا فتح طاقة الفلك التى كان قد عملها » (٥)

وأيضا ما جاء فى قصة يعقوب عند خاله لابان فى آرام النهرين .

« فخدم يعقوب براحيل سبع سنين » (٦)

وأيضا ما جاء فى قصة وجود بنى اسرائيل فى مصر .

و « اما إقامه بنى إسرائيل التى أقاموها فى مصر فكانت أربع مئة وثلاثين سنة » .

و « كان عند نهاية أربع مئة وثلاثين سنة فى ذلك اليوم عينه أن جميع أجناد الرب خرجوا من أرض مصر » (٧)

وبالنسبة لعلامات الموعد فهى كثيره أيضا فى قصص العهد القديم ، منها :

« وبعد مئة وخمسين يوما نقصت المياه ، واستقر الفُلْك فى اليوم السابع عشر من الشهر على جبال أراراط » (٨)

وأيضا :

« وكلم الربِ موسى وهارون فى أرض مصر قائلا . هذا الشهر يكون لكم رأس الشهور . هو لكم أول شهور السنة . كَلِمَا كُلِّ جَمَاعَةِ إسرائيل قائلين فى العاشر من هذا الشهر ياخذون لهم كل واحدٍ شاة » (٩)

فضُرِبَ مدبرو بنى اسرائيل الذين أقامهم عليهم مسخرو فرعون وقيل لهم لماذا لم تكملوا فريضتكم من صنع اللبن أمس واليوم كالامس وأول من أمس » (١٠) .

ومع ذلك فإن الزمن لا يمكن أن يشكل فقط داخل القصص من علامات الزمن وحدها . فعلى الرغم من شيوعها فإنها لا تكفى لأن تضع أمامنا بناء متكاملا للزمن . فهى لا تعطينا الاحساس بالزمن الحقيقى .

---

(٢) تك ٧/ ١٠ .

(٣) تك ٧/ ١٧ .

(٤) تك ٧/ ١٢

(٥) تك ٧/ ١٢ .

(٦) تك ٢٩ / ٢٠ .

(٧) خروج ١٢/ ٤٠ - ٤١ .

(٨) تك ٧/ ١ - ٤ .

(٩) خروج ١٢/ ١ - ٤ .

(١٠) خروج ٥/ ١٤ .

والصورة الكاملة للزمن لاتصاغ بمساعدة المعطيات المباشرة للزمن ، وإنما تصاغ من خلال الأحداث الواردة في القصة . وبما أن الأحداث تقع داخل إطار الزمن ، فإنها تحدد أنماطه بدرجه كبيره » (١١) .

وأيضا من الممكن أن يتوقف الزمن تماما داخل القصة ويظل بعض الوقت بلا حراك . وتوقف الزمن يتم داخل القصة في حالتين :

(١) حينما تتضمن القصة بعض التفسيرات أو التوضيحات أو وجهات نظر من المؤلف .

(٢) حينما يستطرد المؤلف في تقديم أوصاف معينة . وهذا يعنى أن أى تدخل من جانب المؤلف في القصة يؤدى مباشرة إلى وقف حركة الزمن . أو بصورة أكثر دقه ، لا يؤدى الى وقف حركة الزمن ، وإنما الي الخروج إلى خارج إطار الزمن .

واذا حاولنا أن نطبق ذلك على قصص العهد القديم ، فإننا نجد أن تدخل القصاص يتم غالبا من خلال جمل قصيره ، وبالتالى فإن حالات توقف الزمن نادره جدا واذا جاءت فإنها تكون قصيرة للغاية .

وبهذا يمكننا القول أن أغلب القصص في العهد القديم قصص حركية ، تسيطر عليها الحركة ، بل إنه ليمكننا القول أن الحركه فيها سريعة بصفة عامة . ومثالنا على ذلك البداية الأولى لقصه موسى ، فالايقاع فيها سريع جدا والأحداث متلاحقه .

« وذهب رجل من بيت لاوي وأخذ بنت لاوي . فحبلت المرأة وولدت أبنا ، ولمارأته أنه حسن خبأته ثلاثة أشهر . ولما لم يمكنها أن تخبئه بعد أخذت له سفطا من البردي وطلته بالحمر والزفت ووضعت الولد فيه ووضعته على الحلفاء على حافة النهر ، ووقفت أخته من بعيد لتعرف ماذا يفعل به ، فنزلت إبنه فرعون إلي النهر لتغتسل . . . فرأت السفط بين الحلفاء فأرسلت أمَتَها وأخذته . . . فقالت أخته لابنه فرعون هل أذهب وأدعو لك امرأه مرضعة من العبرانيات لترضع لك الولد فقالت لها ابنه فرعون : إذهبي . . . فأخذت المرأه الولد وأرضعته . ولما كبر جاءت به إلي ابنة فرعون فصار لها ابنا » (١٢)

وحديث الشخصيات في قصص العهد القديم أمر شائع ، ولذلك فنحن نجد في كثير من الحالات أن الحديث يحتل الجزء الأكبر من القصة . ولنأخذ على سبيل المثال قصة جنة عدن .

« . . . فقال من أعلمك أنك عريان . هل أكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها . فقال آدم المرأة التى جعلتها معى هى التى أعطتنى من الشجرة فأكلت . فقال الرب الاله للمرأة ما هذا الذى فعلت . فقالت المرأة الحية غرتنى فأكلت . فقال الرب الاله للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك . وأضع عداوة بينك وبين المرأه وبين نسلك ونسلها . هو يسحق رأسك وانت تسحقين عَقِبَهُ . وقال للمرأة تكثيرا أكثر أتعاب حبلك . بالوجع تلدين أولادا . وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك . وقال لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التى أوصيتك قائلا لا تأكل منها ملعونه الأرض بسببك . بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك وشوكا وحساكا تنبت لك وتأكل عشب الحقل . بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الارض التى اخذت منها ، لأنك تراب وإلى تراب تعود » (١٣)

(١١) بن افرات ، التشكيل الفني ، ١٥٦ .

(١٢) خروج ٢ / ١ - ١٠ .

(١٣) تك ٣ / ١٢ - ١٩ .

وكذلك حديث الفتيات مع شاءول الملك :

فقال شاءول لغلامه « كلامك حسن ، هلم نذهب فذهبا إلى المدينة التى فيها رجل الله . وفيما هماصاعدان فى مطلع المدينة صادفا فتيات خارجات لاستقاء الماء . فقالا لهن أهنا الرائى . فأجبنهما وقلن نعم . هو ذا أمامكما . أسرعا الآن . لأنه جاء اليوم إلى المدينة لأنه اليوم ذبيحة للشعب على المرتفعة . عند دخولكما المدينة للوقت تجدانه قبل صعوده إلى المرتفة ليأكل . لأن الشعب لا يأكل حتى يأتى لأنه يبارك الذبيحة . بعد ذلك يأكل المدعوون فالآن اصعدا لأنكما فى مثل هذا اليوم تجدانه . فصعدا إلى المدينة » (١٤) .

ويلعب الحديث فى قصص العهد القديم دورين رئيسين . فهو أداة تنفيذ الحدث . وهو بصفة عامة لا يتضمن كلمات فلسفية . والمانجده يعنى بالنشاط والافعال التى تأتى بها شخصيات القصة ، وهو في أغلب الأحوال يعنى بالمستقبل ، حيث يعكس لنا تطلعات الشخصية والمشروعات التى تخطط لها .

ومن ناحيه أخرى يستخدم الحديث أيضا لالقاء الضوء على الدور الانسانى ، كما أنه يظهر لنا العوامل والدوافع النفسية لدى شخصيات القصة . ويتجلى ذلك بوضوح فى بشارة موت ابشالوم إلى داود :

« وقال أخيمعص بن صادوق دعنى أجر فأبشر الملك لأن الله قد انتقم له من أعدائه . فقال له يوآب ما أنت صاحب بشارة فى هذا اليوم ، فى يوم آخر تبشر وهذااليوم لا تبشر من أجل أن ابن الملك قد مات . وقال يوآب لكوش إذهب وأخبر الملك بما رأيت ـ فسجد كوش ليوآب وركض . وعاد أيضا اخيمعص بن صادوق فقال ليوآب مهما كان فدعنى أجر أنا أيضا وراء كوش . فقال يوآب لماذا تجرى أنت يا إبنى وليس لك بشارة تجازى . فقال مهما كان أجرى . فقال له أجر . فجرى اخيمعص فى طريق الغور وسبق الكوش » (١٥)

وإلى جانب الزمن التاريخى ، هنالك ايضا فى القصه الزمن النفسى . وليس المقصود هناالزمن النفسى من حيث شخصيات القصة ، وإن كان هذا موجودا أيضا فى قصه العهد القديم ،ولكن المقصود هو سرعه الزمن ، ونسبة تقدمه من حيث الاحساس لدى القارىء بالزمن غير الموضوعى .

وسرعه انسياب الزمن فى نظر القارىء تتأثر بعدة عوامل . فنحن نجد أن عدم التنوع فى الزمن يبطيء معدل الانسياب . ويزيد المعدل نوع الموضوع ودرجة التوتر فيه . وأغلب القصص فى العهد القديم ذات توتر بالغ . وهى فى أغلب الأحوال تتضمن ماده مسلية ومليئة ومفعمة بالاحداث غير التقليدية والدرامية .

فنحن نجد فى قصص العهد القديم أن الازمات تتوالى بصورة واضحة ، ويزداد تعقد الشخصيات كلما زاد تعمقنا فى القصة ، الأمر الذى يجعل القارىء شغوفا لمعرفة النهايةوالتخلص من هذا التوتر الذى يعيشه فى زمن القراءة .

ويلاحظ فى أغلب قصص العهد القديم أنها مركزة للغاية بصورة تجعل اهتمام القارىء ينصب دائما إلى الامام .

وأحيانا يُبْطُأُ معدل سرعة الزمن فى القصة . وأبرز وسيلة لتحقيق هذا ، هى الارجاء . فالارجاء يؤدى إلى زياده التوتر ، شريطة الا يكون هذا الارجاء أطول من اللازم ، حتى لا تنفصم خيوط الربط فى القصة ، وينسى القارىء الموضوع الاساسى الذى كان يتابعه .

(١٤) صموئيل الاول ٩ / ١٠ ـ ١٣ .

(١٥) صموئيل الثاني ١٨ / ١٩ ـ ٢٣

ولنأخذ مثالا على ذلك فقره الارجاء الواردة قبل ابلاغ داود بموت ابنه ابشالوم ، وهى نفس الفقرة المشار اليهـا آنفا (١٦) .

فطوال هذه الفقرة والحوار الذي دار فيها ، يتلهف القاريء على اللحظة الحاسمة ، التي يُبَلّغُ فيها داود بنبأ موت ابنه لمعرفة درجة رد الفعل عنده وما سينتابه من انفعالات .

وهناك وسيلة أخرى لإبطاء معدل السرعة في القصة ، وهي الإحالة ، أي إحالة القاريء الى ما يعرفه من قبل . ولا تتم الإحالة في قصص العهد القديم بمجرد ذكر ما سبق أو الاشارة إليه بصورة سريعة ، بل نجد تكرار نفس الموضوع بكافة تفصيلاته المسبقة .

وهذه الخاصية متوفرة بكثرة في قصص العهد القديم . فالمعلومات التي تذكر بالتفصيل يعاد ذكرها بعذ ذلك في ثنايا القصة . بل أحياناً نجد التكرار في الجملة التالية مباشرة . مثل ما جاء في قصة الطوفان :

« وكان الطوفان أربعين يوماً على الأرض وتكاثرت المياه ورفعت الفلك . فارتفع عن الأرض . فكان الفلك يسير على وجه المياه . وتعاظمت المياه كثيراً جداً على الأرض ، فتغطت جميع الجبال الشامخة التي تحت كل السماء . خمس عشرة ذراعاً من الارتفاع تعاظمت المياه . فتغطت الجبال فمات كل ذي جسد كان يدب على الأرض . من الطيور والبهائم والوحوش وكل الزحافات التي كانت تزحف على الأرض وجميع الناس كل ما في انفه نسمة روح حياة من كل ما في اليابسة مات . فمحا الله كل قائم كان على وجه الأرض(١٧) » .

كما أننا يمكن أن نجد أيضاً ذكراً لأحداث كثيرة أو حوار معين . وبعد ذلك تقدم إحدى الشخصيات تقريراً عن نفس الأحداث .

وقد يدفعنا هذا إلى التساؤ ل عن السبب في حدوث هذا التكرار ، خاصة وأننا نلحظ في كثير من الحالات إمكان تحاشي التكرار ، باستخدام صياغات معينة تفيد تمام وقوع الحدث . فكثيراً نجد في قصص العهد القديم تعبير « وكان كذلك » للتعبير عن تمام الحدث وتحاشي تكراره . نذكر على سبيل المثال :

« وقال الله لتجتمع المياه تحت السماء الى مكان واحد . ولتظهر اليابسة . وكان كذلك(١٨) » .

« وقال الله لتكن أنوار في جلد السماء لتفصل بين النهار والليل . وتكون لآيات وأوقات وأيام وسنين وتكون أنواراً في جلد السماء لتنير على الأرض . وكان ذلك(١٩) » .

فإذا صح أن التكرار يهدف إلى إبطاء معدل سرعة تدفق الزمن فإنه لا يصح إذا طبق على خصائص البناء في القصة ذلك لأن إبطاء المعدل مجرد نتيجة هامشية مترتبة على حدوث التكرار . ولكن من المؤكد أن الهدف من التكرار لدى الكاتب ليس هو إبطاء المعدل بقدر ما هو إضفاء مزيد من التأكيد على الحدث ، هذا اذا افترضنا أن كاتب القصة واحد ولا دخل هنا لتعدد المصادر .

---

(١٦) صموئيل الثاني ١٨ / ١٩ - ٣٢ .
(١٧) تك ٧ / ١٧ - ٢٣ .
(١٨) تك ١ / ٩ .
(١٩) تك ١ / ١٤ - ١٥ .

ويلاحظ أن التكرار ، في بعض الأحيان ، يأتي في المرة الثانية مصحوباً بزيادة أو حذف أو تعديل في السياق سواء بالتوسع أو الاختصار ، أو تغيير ترتيب الأحداث . ومثال ذلك واضح في الحوار الذي دار بين شاول وصموئيل بشأن غنائم أحد الحروب التي خاضها شاول .

« . . . . فالآن اذهب واضرب عماليق وحرموا كل ما له ولا تعف عنهم بل اقتل رجلاً وامرأة . طفلاً ورضيعاً . بقراً وغنماً . جملاً وحماراً . . . وضرب شاول عماليق من حويله حتى مجيئك إلى شور التي مقابل مصر . وامسك أجاج ملك عماليق حيا وحرم جميع الشعب بحد السيف . وعفا شاؤ ل والشعب عن أجاج وعن خيار الغنم والبقر والثنيان والخراف وعن كل الجيد ولم يرضوا أن يحرموها . وكل الأملاك المحتقرة والمهزولة حرموها . . . ولما جاء صموئيل إلى شاؤ ل قال له شاؤ ول مبارك أنت للرب . فقد أقمت كلام الرب . فقال صموئيل وما هو صوت الغنم هذا في أذني وصوت البقر الذي أنا سامع « فقال شاول من العمالقة قد أتوا بها لأن الشعب قد عفا عن خيار الغنم والبقر لأجل الذبح للرب إلهك . وأما الباقي فقد حرمناه[٢٠] » .

فنحن نجد هنا أن الفرق بين الصياغة الأولى والثانية يعكس اختلاف وجهات النظر بين المتحدثين . والأمثلة على ذلك كثيرة في قصص العهد القديم . وتختلف درجة وضوحها من قصة لأخرى ، وان كنا نستطيع الجزم بأن أوضح مثال على ذلك هو الفرق في عرض قصة موت شاول بين ما قاله القصاص ، وما تكرر ثانية لداود .

« فقال شاول لحامل سلاحه استل سيفا واطعني به لئلا يأتي هؤ لاء الغلف ويطعنوني ويقبحوني فلم يشأ حامل سلاحه لأنه خاف جداً . فأخذ شاول السيف وسقط عليه . ولما رأى حامل سلاحه أنه قد مات شاول سقط هو أيضاً على سيفه ومات معه[٢١] » .

أما تكرار ذلك ـ حينما أُبلغ لداود الملك ـ فَيَراهُ على النحو التالي :

« فقال داود للغلام الذي اخبره كيف عرفت انه قد مات شاول ويوناثان ابنه . فقال الغلام الذي اخبره اتفق أني كنت في جبل جلبوع واذا شاول يتوكأ على رمحه وإذا بالمركبات والفرسان يشدون وراءه . فالتفت إلى ورائه فرآني ودعاني فقلت هأنذا . فقال لي من أنت فقلت له عماليقي أنا . فقال لي قف علي واقتلني لأنه قد اعتراني الدوار لأن كل نفسي بعدُ فيَّ ، فوقفت عليه وقتلته لأني علمت أنه لا يعيش بعد سقوطه وأخذت الإكليل الذي على رأسه والسوار الذي على ذراعه وأتيت بهما إلى سيدي ها هنا[٢٢] .

وهكذا نرى كيف أن المدة ، التي يستغرقها الزمن في الحدث ، اختلفت في قصص العهد القديم من قصة لأخرى . وكان لكل قصة وضعها وظروفها وملابساتها الخاصة التي جعلت الزمن فيها يطول أو يقصر عن باقي القصص الواردة في العهد القديم .

●●●

(٢٠) صموئيل الاول ١٥ /٣ـ١٥ .

(٢١) صموئيل الاول ٣١/٤ـ٥ .

(٢٢) صموئيل الثاني ١/٥ـ١٠ .

٢) ترتيب الزمن :

لكي نقرأ القصة ، أي قصة ، لا بد أن تتم القراءة وفقاً لنظام زمني . فالقارىء يقرأ الكلمة تلو الكلمة والفقرة وراء الفقرة وهكذا . وهذا هو ما سبق تعريفه باسم « الزمن الخارجي » .

فهل دائماً يتفق الترتيب الزمني لتفصيلات الحدث مع ترتيب قراءة الحدث نفسه ؟ أي هل تأتي الأحداث في القصة بنفس النظام الذي حدثت به ؟ .

من المعروف في فن القص أن المؤلف يمكنه أن يستخدم تكنيكاً معيناً لسرد قصته . فقد يبدأ قصته بالترتيب المألوف للزمن . وهو السير إلى الأمام دائماً . وقد يبدأ القصة من منتصف الحدث ويستكمل بعد ذلك ما سبق من أحداث . وهذا يعني أن ترتيب الزمن في القصة لا يجب أن يكون متشابهاً مع ترتيب زمن الأحداث المقصوصة .

وفي قصة العهد القديم ، نجد أن المؤلف لديه أصراراً ، بصورة عامة ، على المقارنة بين ترتيب زمن القص وترتيب زمن الحدث المقصوص . فالمؤلف في قصص العهد القديم اعتاد أن يشكل الزمن في داخل القصة على صورة السير في اتجاه واحدٍ من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل .

ولدى مؤلف قصص العهد القديم وسيلة خاصة لتوضيح ترتيب تتابع الأحداث . وهي وسيلة لغوية بحتة . فهو يستخدم « واو » التوالي التي تنظم القص كسلسلة من النقاط المتتالية على خط الزمن ، كما أنها تساهم أيضاً بصورة كبيرة في خلق الانطباع بالتتابع والاستمرارية في القصة . وبصورة عامة فإن هذه « الواو » تترك طابعها واضحاً على قصص العهد القديم لتكرارها الشائع بصورة واضحة للغاية .

وهناك حالات يطرح فيها قصاص العهد القديم حقائق لا تتماشى وترتيب الأحداث . وحينئذ فإنه يوقف الزمن عن تدفقه المستمر إلى الأمام في اتجاه واحد . وهو يفعل ذلك وبصورة عامة حينما يرغب في التحدث عن أحداث مختلفة حدثت في وقت واحد . ولكنه بسبب قيود اللغة لا يتمكن من ربط خيوط الحدث المتعارضة من حيث الزمن ، وبالتالي فإنه يواجه مشكلة حينما يريد أن يعرض علينا عدداً من خيوط الحدث المتقابلة .

ولنأخذ ما يلي من قصة داود وسليمان مثلاً على ذلك :

« وشاخ الملك داود . تقدم في الأيام . وكانوا يدثرونه بالثياب فلم يدفأ . فقال له عبيده ليفتشوا لسيدنا الملك على فتاة عذراء فلتقف أمام الملك ولتكن له حاضنة لتصنطجع في حضنك فيدفأ سيدنا الملك . ففتشوا على فتاة جميلة في جميع تخوم اسرائيل فوجدوا ابيشج الشمونية فجاؤا بها إلى الملك . وكانت الفتاة جميلة جداً فكانت حاضنة الملك وكانت تخدمه ولكن الملك لم يعرفها . ثم إن أدونيا ابن حجيت ترفع قائلاً أنا أملك . وعد لنفسه عجلات وفرساناً وخمسين رجلاً يجرون أمامه . . . فذبح أدونيا غنماً وبقراً ومعلوفات عند حجر الزاحفة بجانب عين روجل ودعا جميع اخوته بني الملك وجميع رجال يهوذا عبيد الملك . وأما ناثان النبي وبنا ياهو والجبابرة وسليمان أخوه فلم يدعهم . فكلم ناثان بتشيفع أم سليمان قائلاً أما سمعت أن أدونيا بن حجيت قد ملك وسيدنا داود لا يعلم . فالآن تعالى أشير عليك مشورة فتنجي

نفسك ونفس ابنك سليمان . اذهبي وادخلي إلى الملك داود وقولي له أما حلفت أنت يا سيدي الملك لأمتك قائلاً إن سليمان ابنك يملك بعدي وهو يجلس على كرسي . فلماذا ملك أدونيا . . . . فحلف الملك وقال حي هو الرب الذي فدى نفسي من كل ضيقة . انه كما حلفت لك بالرب إله اسرائيل قائلاً إن سليمان ابنك يملك بعدي وهو يجلس على كرسي عوضاً عني كذلك أفعل هذا اليوم . . . . . فأخذ صادوق الكاهن قرن الدهن من الخيمة ومسح سليمان . وضربوا بالبوق وقال جميع الشعب ليحى الملك سليمان . . . . وصعد جميع الشعب وراءه وكان الشعب يضربون بالناي ويفرحون فرحاً عظيماً حتى انشقت الأرض من أصواتهم . فسمع أدونيا وجميع المدعوين الذين عنده بعد ما انتهو من الأكل . وسمع يوآب صوت البوق فقال لماذا صوت القرية مضطرب . وفيما هو يتكلم إذا بيوناثان بن ابيتار الكاهن قد جاء فقال ادونيا تعال لأنك ذو بأس وتبشر بالخير . فأجاب يوناثان وقال لادونيا بل سيدنا الملك داود ملك سليمان . وأرسل الملك معه صادوق الكاهن وناثان النبي . . . . ومسّحه صادوق الكاهن وناثان النبي ملكاً في جيحون . وصعدوا من هناك فرحين حتى اضطربت القرية . هذا هو الصوت الذي سمعتموه . وأيضاً قد جلس سليمان على كرسي المملكة . وأيضاً جاء عبيد الملك ليباركوا سيدنا الملك داود قائلين يجعل إلهك اسم سليمان أحسن من اسمك وكرسيه أعظم من كرسيك . فسجد الملك على سريره . . . . فارتعد وقام جميع مدعويّ أدونيا وذهبوا كل واحد في طريقة . وخاف أدونيا من قبل سليمان وقام وانطلق ومسك بقرون المذبح . فأخبر سليمان وقيل له هوذا أدونيا خائف من الملك سليمان وهو ذا قد امسك بقرون المذبح قائلاً ليحلف لي اليوم الملك سليمان انه لا يقتل عبده بالسيف . . . فأرسل الملك سليمان فأنزلوه عن المذبح فأتى وسجد للملك سليمان . فقال له سليمان إذهب الى بيتك(٢٣) » .

ونحن هنا نجد أن القصاص يحدثنا عما يحدث في خط الحدث في قصة أدونيا منذ اللحظة التي يسمع فيها أدونيا ويوآب الأصوات الصاعدة من القرية إلى هروب أدونيا نفسه الى اركان المذبح . وهنا ينتقل القصاص مرة أخرى إلى الخيط المقابل . وفي هذه المرة دون أن يستكمل ما حدث في نفس الوقت لإبطال هذا الخيط . ويمكننا القول أيضاً أن سليمان كان يعتبر طوال الوقت هو الملك . ويمكن أن نجد ما يشير إلى ذلك في الكلمات الأخيرة التي قالها ناثان أمام المجتمعين في عين روجل :

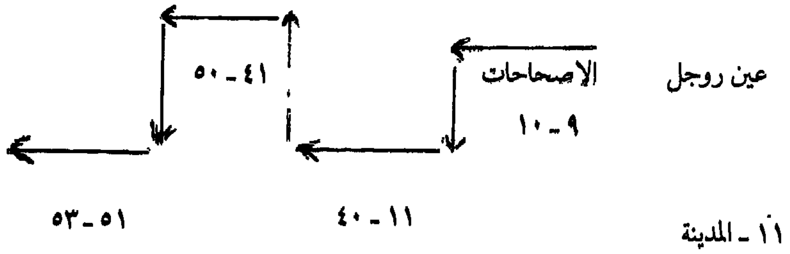
« وأيضاً قد جلس سليمان على كرسي المملكة وأيضاً جاء عبيد الملك ليباركوا سيدنا داود قائلين يجعل إلهك إسم سليمان أحسن من إسمك وكرسيه أعظم من كرسيك(٢٤) » .

ولكن القصاص يستمر في جذب هذا الخيط مرة أخرى من اللحظة التي ترك فيها الخيط السابق . وبصورة أكثر دقة ، منذ اللحظة التي يصل فيها الى سليمان النبأ بأن أدونيا تحصن في أركان المذبح . ومن هنا يستمر في قصته حتى أنه في النهاية يلتقي الخيطان ، حينما يظهر أدونيا أمام سليمان .

(٢٣) الملوك الاول ـ الاصحاح الاول .

(٢٤) الملوك الاول ١/ ٤٦ ـ ٤٨ .

والرسّم التالي يوضح لنا كيف أن المؤلف تحاشى سحب الزمن إلى الوراء وإنما استمر في خط زمني مباشر مع ربط الخيط المقابل كلا مع الآخر .



وبصورة عامة فإن هذه النقلات تعتمد على ذكر نفس الموضوع المطروح في آخر أحد الخيطين وبداية الخيط الثاني .

ولضرورة تطور الحدث في القصة ، لا بد أن يعرف الحاضرون في المكان ما يحدث في المكان الآخر وفي نفس الوقت . ولذلك فإننا نجد دائماً في قصة العهد القديم شخصيات ، يمكن أن نطلق عليها اسم « شخصيات رابطة » تنتقل من مكان إلى آخر ، حيث تجلب معها المعلومات المطلوبة عن الجانب الآخر . ففي النص السابق لم يقص علينا القصاص كيف وصل نبأ ما فعله أدونيا إلى مسامع ناثان . ويتضح من صحيفة حديثه إلى بتشيفع ، أن هذا الخبر لم يكن جديداً أيضاً بالنسبة لها في تلك اللحظة .

« وقال ناثان لبتشيفع أم سليمان ألم تسمعي أن أدونيا بن حجيت قد ملك وسيدنا داود لا يعلم(٢٥) » .

وأيضاً في قصة يعقوب حينما هرب من عند خاله لابان عائداً إلى حيث اباه اسحق !

« فقام يعقوب وحمل اولاده ونساءه على الجمال . وساق كل مواشيه وجميع مقتناه الذي كان قد اقتنى . . . . فسرقت راحيل أصنام ابيها . وخدع يعقوب قلب لابان الأرامي . إذ لم يخبره بأنه هارب . فهرب هو وكل ما كان له وقام وعبر النهر وجعل وجهه نحو جبل جلعاد . فأخبر لابان في اليوم الثالث بأن يعقوب قد هرب(٢٦) » .

فالقصاص هنا لم يخبرنا من الذي أخبر لابان بنبأ هروب يعقوب ، وإن كان قد استعمل صيغة المبنى للمجهول ليعتبر أن هناك شخصاً ما أبلغه بذلك . وهو ما أطلقنا عليه هنا « الشخصية الرابطة » .

ولكن هناك حالات أخرى كثيرة في قصص العهد القديم تبرز فيها بوضوح هذه « الشخصيات الرابطة » . فها هي بتشيفع أم سليمان تقوم بحلقة الربط في توصيل معلومات الى سليمان من أدونيا أخيه ، كتمهيد من الكاتب لوضع نهاية لقصة أودنيا .

(٢٥) ملوك اول ١/١١ .
(٢٦) تك ٣١/١٧ ـ ٢٢ .

« ثم جاء أدونيا ابن حجيت إلى بتشيفع أم سليمان . فقالت للسلام جئت ، فقال للسلام . ثم قال . لي معك كلمة . فقالت تكلم ، فقال أنت تعلمين أن الملك كان لي وقد جعل جميع اسرائيل وجوههم نحوي لا ملك فدار الملك وصار لأخي لأنه من قبل الرب صار له . والآن أسألك سؤالاً واحداً فلا ترديني فيه . فقالت له تكلم . فقال قولي لسليمان الملك لأنه لا يردك أن يعطيني ابيشج الشمونية امرأة . فقالت بتشيفع حسناً . أنا أتكلم عنك إلى الملك(٢٧) » .

ويمكن أن نلخص تكنيك بناء القصة المتزامنة في العهد القديم على النحو التالي :

١ ـ عدم عودة الزمن إلى الوراء . وعلى الرغم من تشعب القصة إلى خيطي حدث متوازيين ، إلا أن الذي يمضي أمام أعيننا هو واحد فقط .

٢ ـ الانتقال من خيط لآخر يتم بصورة طبيعية بصفة عامة .

٣ ـ دائماً يتم الربط بين الخيطين بشخصيات رابطة تنقل المعلومات من مكان إلى آخر . وهذه الشخصيات إما أن تكون عدائيين (كما في قصة موت شاؤ ل وابلاغ داود بها) أو مبشرين (كما في أغلب قصص الملوك) .

٤ ـ في حالات معينة يوجد تنسيق بين الأحداث في خيطي الحدث(٢٨) .

وفي ضوء حقيقة أن الزمن في قصة العهد القديم لا يعود إلى الوراء ، يحق لنا أن نطرح هذا السؤ ال .

كيف يخلق الاحساس المتزامن لدى القاريء ؟ بعد استعراض أغلب قصص العهد القديم ، يتضح أن هناك وسيلة خاصة يلجأ اليها القصاص في العهد القديم ، وهي الشفافية . فإننا حينما نكون مستغرقين كلية في تطورات أحد الخيطين ، تكون هناك شفافية تؤدي إلى الظهور الدائم لشخصيات وأحداث الخيط الثاني . ويتم ذلك بصورة عامة من خلال شخصيات القصة . بمعنى أن شخصيات الخيط الأول في القصة تظل طول الوقت مركِّزة أحاسيسها وفكرها على ما يحدث في الخيط الموازي . ونظل ، نحن القراء ، على علم بوجود الخيط الآخر وكل ما يحدث فيه .

ويتجلى ذلك بوضوح في قصة الصراع الطويل بين شاول الملك وداود قبل أن يخلفه ، فها نحن نرى في قصة شاول حينما خرج على رأس جيشه لمحاربة الفلسطينيين وكان داود بعد صغيراً وكان جوليات الفلسطيني يخرج كل صباح أمام جيش شاول يعيّرهم ويطلب رجلاً منهم ليحاربه . نجد الكاتب ينقلنا على الفور إلى الخط الموازي قائلاً :

« وكان الفلسطيني يتقدم ويقف صباحاً ومساءً أربعين يوماً . فقال يسى لداود ابنه خذ لأخوتك إيفة من هذا الفريك وهذه العشر الخبرات واركض إلى المحلة إلى أخوتك . . . وكان شاول وهم وجميع رجال اسرائيل في وادي البُطم يُحاربون الفلسطينيين(٢٩) » .

(٢٧) ملوك اول ٣/ ١٣ ـ ١٨ .

(٢٨) بن الفرات . التشكيل الفني . ص ١٧٨ .

(٢٩) صموئيل الاول ١٧/ ١٦ ـ ١٩ .

وأيضاً يبرز في قصة شمشون ودليلة بوضوح بالغ .

« وكان بعد ذلك أنه أحب امرأة في وادي سورق اسمها دليلة . فصعد إليها أقطاب الفلسطينيين وقالوا لها تملقيه وانظري بماذا قوته العظيمة . وبماذا نتمكن منه لكي نوثقة لإذلاله . . . فقالت دليلة لشمشون أخبرني بماذا قوتك العظيمة وبماذا توثق لاذلالك . فقال لها شمشون إذا أوثقوني بسبعة أوتار طرية لم تجف أضعف وأصير كواحد من الناس فأصعد اليها أقطاب الفلسطينيين سبعة اوتار طرية لم تجف فأوثقته بها[٣٠] » .

وبالتالي فإنه نتيجة « للوجود » الخفي لشخصيات الخيط الموازي ، فإننا لا يمكن أن ننسى وجود هذا الخيط ، ولو للحظة واحدة .

وانطباع التزامن لا يتحقق من خلال التدخل في خط سير الزمن وإنما يتحقق بطريقة نفسية . فلو أن المؤلف اتبع أسلوب عرض الأحداث في مكان واحد ، وعاد بالزمن لكي يتحدث عما حدث في نفس الوقت في مكان آخر ، ثم عاد ثانية إلى الحدث الأول ، لما نجح في تنبيه القاريء المستغرق كل مرة استغراقاً كاملاً في الأحداث التي « حضرها » في نفس اللحظة . والإحساس بالتزامن هنا يأتي نتيجة لاستخدام تكنيك النظرة الدائمة الى الخيط الموازي .

ومع ذلك فيمكن القول أن تكنيك « الشفافية » يعطى لمفهوم التزامن معنى يفوق التغطية الزمنية ذلك لأن خيوط الحدث المتوازية لا توجد بصورة مرتبطة ولا تتطور كل واحدة من ذاتها فقط ، وإنما نجد أن كل خيط مرتبط بالآخر ، والأحداث التي تأتي في أحد الخطين ، انما هي نتيجة لقرارات وأعمال في الخيط الثاني[٣١] .

وبالطبع فإن بناء القصة المتزامنة في العهد القديم لا يتطلب إعادة الزمن إلى الوراء ، كما سبق أن أوضحنا . ولكن هذا لا يعني أيضاً أنه لا توجد حالات في قصص العهد القديم يعود فيها الزمن إلى الوراء . ولكن هذه العودة في الزمن لا تأتي عشوائية ، بل إنها في أغلب الأحيان تأتي لأسباب تختلف تماماً عن متطلبات بناء القصة المتزامنة .

فأحيانا تأتى النظرة الى الوراء فى كلمات المتحدث حينما تظهر شخصية جديدة فى القصة . والعودة إلى الوراء هنا تستخدم لعرض تفصيلات عن خلفية نفس الشخصية وماضيها . . وعلى أيه حال فليس هذا شائعا فى قصص العهد القديم ولا يشكل قاعدة ، بل هو استثناء للقاعدة الأساسية وهى عدم العودة بالزمن إلى الوراء .

وبصورة عامه فإن أغلب الشخصيات تدخل القصة دون أى ذكر عن حياتها السابقة على لحظة دخولها القصة .

ولنأخذ النموذج التالى لتوضيح ذلك . وهو هارون أخو موسى ، حيث كان ظهوره فى القصه بدون سابق معرفة به . ففى بداية قصة موسى لا نعلم أنه كان له أخ يدعى هارون ، ولكن بعد هروب موسى من مصر وأمر الرب له بالعودة إلى مصر لانقاذ بنى اسرائيل واخراجهم منها ، يرد فجأه ذكرا هارون أخيه .

---

(٣٠) قضاة ١٦/٤ - ٩ .

(٣١) بن الرات . التشكيل الفني ص ١٨١ .

« فقال موسى للرب استمع ايها السيد لست أنا صاحب كلام منذ امس ولا أول من أمس ولا من حين كلمت عبدك . بل أنا ثقيل الفم واللسان . فقال له الرب من صنع للانسان فما أو من يصنع أخرس أو أصم أو بصير أو أعمى . اما هو انا الرب . . . . . فحمى غضب الرب على موسى وقال اليس هارون اللاوى اخاك . انا اعلم ان هو يتكلم . وايضا هو خارج لاستقبالك . فحينما يراك يفرح قلبه . فتكلمه وتضع الكلمات فى فمه وأنا أكون مع فمك ومع فمه وأعلمكما ما ذا تصنعان . . . . وقال الرب لهارون إذهب إلى البرية لأستقبال موسى . فذهب والتقاه فى جبل الله وقبله . فأخبر موسى بجميع كلام الرب الذى أرسله وبكل الآيات التى أوصاه بها . ثم مضى موسى وهارون وجمعا جميع شيوخ بنى إسرائيل . فتكلم هارون بجميع الكلام الذى كلم الرب موسى به وصنع الآيات أمام عيون الشعب » (٣٢) .

وهناك أيضا مثال آخر واضح للغاية فى قصة القاضى يفتاح الجلعادى ، فظهوره على مسرح الأحداث جاء دون سابق خلفية .

« فاجتمع بنو عمون فى جلعاد واجتمع بنوا اسرائيل ونزلوا فى المصفاة . فقال الشعب رؤساء جلعاد الواحد لصاحبه أين هو الرجل الذى يبتدىء بمحاربة بنى عمون فانه يكون رأسا لجميع سكان جلعاد . وكان يفتاح الجلعادى جبار بأس وهو ابن امرأة زانية . وجلعاد ولد يفتاح . ثم ولدت امرأه جلعاد له بنينا . فلما كبر بنو المرأة طردوا يفتاح وقالوا له لا ترث فى بيت ابينا لأنك أنت ابن امرأة أخرى . فهرب يفتاح من وجه إخوته وأقام فى أرض طوب . فاجتمع إلى يفتاح رجال بطالون وكانوا يخرجون معه . وكان بعد أيام أن بنى عمون حاربوا اسرائيل . ولما حارب بنو عمون اسرائيل ذهب شيوخ جلعاد ليأتوا بيفتاح من أرض طوب » (٣٣)

فنحن هنا نجد أن حياه يفتاح منذ أن طرده إخوته وحتى لحظة استرجاعه لقياده الحرب ، لا نعلم عنها سوى أنه اجتمع إليه رجال بطالون وكانوا يخرجون معه .

وأحيانا أيضا تستخدم النظرة إلى الوراء لتبرير عملية أو حديث من شخصيات أو لتوضيح نشوء موقف معين فى الحدث .

فعلى سبيل المثال، بعد ولادة صموئيل يصعد ألقانه وكل بيته لتقديم ضحية للرب فيشيلوه . ولكن حنة لم تصعد ، لأنها قالت لرجلها حتى يفطم الولد اصعد . فهذا القول من حنة سبق عدم صعودها وهو مبرر له .

« وعرف القانه امرأته حنه والرب ذكرها . وكان فى مدار السنة أن حنة حبلت وولدت ابنا ودعت اسمه صموئيل قائلة لأنى من الرب سألته ، وصعد الرجل القانه وجميع بيته ليذبح للرب الذبيحة السنوية ونذره . ولكن حنة لم تصعد لأنها قالت لرجلها حتى يفطم الصبى آتى به ليتراءى أمام الرب ويقيم هناك إلى الابد . . . فمكثت المرأة وأرضعت إبنها حتى فطمته . . . ثم حين فطمته أصعدته معها بثلاثة ثيران وايفة دقيق وزق خمر وأتت به إلى الرب فيشيلوه ، والصبى صغير » (٣٤) .

---

(٣٢) خروج الاصحاح الرابع .

(٣٣) قضاة ١٠/١٧ - ١٨ ، ١١/ ١ - ٥ .

(٣٤) صموئيل الاول ١/ ١٩ - ٢٤ .

وأيضا هذا الحدث فى قصة يونان النبى « فقالوا له أخبرنا بسبب من هذه المصيبة علينا ما هو عملك ومن أين أتيت . ما هى أرضك ومن أى شعب أنت . فقال لهم أنا عبرانى وأنا خائف من الرب إله السماء الذى صنع البحر والبر . فخاف الرجال خوفا عظيما وقالوا له لماذا فعلت هذا . فإن الرجال عرفوا أنه هارب من وجه الرب لأنه اخبرهم (٣٥) .

وأيضا يمكن أن يأتى الرجوع إلى الوراء لتبرير موقف معين أو تصرف تأتى به شخصيه من شخصيات القصه . والنموذج التالى يوضح ذلك جيدا :

« واخذوا ابشالوم وطرحوه فى الوعر فى الجب العظيم وأقاموا عليه رجمة عظيمة جدا من الحجارة . وهرب كل أسرائيل واحد الى خيمته . وكان أبشالوم قد أخذ وأقام لنفسه وهو حى النصب الذى فى وادى الملك لأن قال ليس لى ابن لاجل تذكير اسمى . ودعا النصب باسمه وهو يدعى يد ابشالوم إلى هذا اليوم » (٣٦) .

ففى هذا النموذج نجد أن القصاص بعد ذكر موت أبشالوم . وذكر القاء جثته فى المدينة ، يعود لقول : « وكان ابشالوم قد أخذ وأقام لنفسه وهو حى . . . . » فإن كلمة « قال » ، تأتى هنا ماضياً لماضٍ بالنسبة لكلمة أخذ . وقول ابشالوم يسبق من الناحية الزمنية اقامة المذبح . وهو هنا يستخدم كمبرر للقيام بهذاالعمل . وذكر هذا الخبر فى هذا المكان بالذات ، وليس فى مكانه من حيث الترتيب الزمنى للاحداث ، انما جاء لكى يخلق تعارضاً جادا بين المذبح الضخم فى « عيمق هابلخ » وبين هذا النصب المتواضع فى المدينة . أى بين تطلعات ابشالوم وبين النتائج اليائسه التى أدت إليها هذه التطلعات » (٣٧) .

وهناك أيضا حالات يأتى فيها الرجوع إلى الوراء لقص ما حدث فى نفس الوقت فى مكان آخر أو ما حدث لانسان آخر ، غير الذى نتعامل معه فى القصة التى نتابعها . ولكن هذه الحاله لا تنطبق على القصة المتزامنة ، بل تنطبق بصورة أوضح على القصة ذات الحدث الواحد .

ولتوضيح ذلك نأخذ هذا المثال من قصة داود « ولما جاء داود ورجاله الى صقلع فى اليوم الثالث كان العمالقه قد غزوا الجنوب وصقلع وضربوا صقلع واحرقوها بالنار » (٣٨) .

أو ما جاء فى قصة يوسف بعد أن القاه إخوته فى البئر وذهبوا الى يعقوب أبيهم ليخبروه بأن وحشا افترسة :

« فمزق يعقوب ثيابه ووضع مسحا على حقويه وناح على ابنه أياما كثيرة . فقام جميع بنيه وجميع بناته ليعزوه . فأبى أن يتعزى وقال إنى انزل إلى ابنى نائحا إلى الهاويه . وبكى عليه ابوه . وأما المديانيون فباعوه فى مصر لفوطيفار خصي فرعون ، رئيس الشرطه » (٣٩) .

---

(٣٥) يونان ١/٨ - ١٠ .
(٣٦) صموئيل الثاني ١٨/١٧ - ١٨ .
(٣٧) بن افرات   التشكيل الفني ص ١٨٥ .
(٣٨) صموئيل الاول ٣٠/١ - ٢ .
(٣٩) تك ٣٧/ ٣٤ - ٣٦ .

وعموما فإن الرجوع إلى الوراء فى الكلمات التى تلفظها الشخصيات فى القصة ، بخلاف التدخلات من جانب القصاص لا يمكن اعتباره خرقا للنظام العادى للزمن ، خاصة وأن هذه الحالات تأتى كجزء من الحديث الدائر فى حاضر الحدث . ومع ذلك فهناك أهميه كبيرة لحالات النظر إلى الوراء . فهى لاتذكر الحقائق كما حدثت ، وانما نذكرها كماترتسم فى نظر المتحدث أوكما يريد هو أن يصورها للسامع . بهذه الطريقة فإنها تساهم بقدر كبير فى رسم شخصيات القصة .

وحالات النظر إلى الوراء فى حديث الشخصيات إما أن تكون عودة إلى أشياء ذكرت من قبل ومعروفة مسبقا للقارىء ، أو أنها تتحدث عن وقائع لم تذكر من قبل ، وهى جديدة بالنسبة للقارىء .

وحينما تنظر الشخصية إلى الوراء فإنها لاتقدم لنا بالضرورة صورة سليمة عما حدث فى الماضى ففى كثير من الأحيان تتدخل العوامل الشخصية في رسم صورة الرجوع الى الوراء ، خاصة وأن الطبيعة البشرية تنظر الى الماضى في كثير من الاحوال إما بالحنين أو بالحزن . والانسان دائما يشكو معاناته الحاضره ويبدو له أن الماضى كان أفضل من الحاضر وبالتالى فإنه لا يتبقى فى ذاكرته من الماضى إلا لحظات الايجاب ، متناسيا لحظات السلب فى حياته ، اللهم إلا إذا كان الحاضر يذكره بواقع أليم فى الماضى ، وهذا فيما ندر .

ويمكن أن نجد فى قصص العهد القديم كثيراً من النماذج على تذكر اللحظات السعيدة فى الماضى حينما يتخيل الفرد أن لحظته الحالية تعسة .

فحينما خرج اليهود من مصر تحت قيادة موسى وأقاموا فترة فى الصحراء ، عاشوا خلالها على المن والسلوى الذى أنزله الرب عليهم من السماء ، بعد أن اشتكوا لموسى شظف العيش ؛ فى تلك اللحظات لم يتذكروا من حياتهم فى مصر العذاب الذى عانوه من فرعون مصر ، كما ذكرته التوراة ، وإنما تذكروا فقط الأكل الجيد والمتنوع الذى تمتعوا به هناك . تذكروا تجمعهم حول قدور اللحم وأكلهم الخبز حتى الشبع .

« فتذمر كل جماعة بنى اسرائيل على موسى وهارون فى البرية . وقال لهما بنو اسرائيل ليتنا متنا بيد الرب فى أرض مصر إذ كنا جالسين عند قدور اللحم نأكل خبزا للشبع . فانكما اخرجتمانا إلى هذا القفر لكى تميتا كل هذا الجمهور بالجوع » (٤٠) .

وأيضا قبل ذلك حينما تعرضوا لخطر الاباده على يد فرعون بعد ان خرجوا من مصر وكاد ان يلحق فرعون بهم ، نجدهم يقولون لموسى :

« . . . هل لأنه ليست قبور فى مصر أخذتنا لنموت فى البرية . ماذا صنعت بنا حتى أخرجتنا من مصر . أليس هذا هو الكلام الذى كلمناك به فى مصر قائلين كف عنا فنخدم المصريين . لأنه خيرلنا أن نخدم المصريين من أن نموت فى البريه » (٤١) .

(٤٠) خروج ١٦/٢ - ٣ .

(٤١) خروج ١٤ / ١١ - ١٢ .

وإذا تركنا حالات النظر إلى الوراء فى القصة وحاولنا أن نرصد حالات النظر إلى الامام ، أى استطلاع المستقبل فى قصة العهد القديم . فإننا يمكن أن نجد أنفسنا أمام كم هائل من هذه الحالات وبصفة خاصة فى قصص الأنبياء الذين تنبأوا بما سحل باليهود من أحداث وأبلغوهم بها قبل حدوثها ، وامثال اشعيا النبى وعاموس الخ . وبخلاف ذلك فإن السمة الغالبة فى قصص العهد القديم أن القصاص يتحاشى إبلاغ قراءه مسبقا بما سوف يحدث . وصحيح أن ما سيحدث فى مستقبل القصة لا يخفى على القصاص الذى يعرف كل شىء . ولكنه فى الغالب لم يعتد على اشراك القراء فى هذه المعرفة . ويشذ عن ذلك عدة حالات ينبئنا فيها القصاص عن نوايا الرب ، هذا إذا اعتبرنا أن نية الرب بها تلميحٌ واضحٌ إلى ما سيحدث فى المستقبل .

وعلى سبيل المثال ؛ فلقد ابلغنا القصاص عن ابناء الكاهن عالى الذين لم يسمعوا كلام ابيهم ، لان الرب رغب فى أماتتهم :

« هوذا تأتى أيام اقطع فيها ذراعك وذراع بيت أبيك حتى لا يكون شيخ فى بيتك . وترى ضيق المسكن فى كل ما يحسن به إلى إسرائيل ولا يكون شيخ فى بيتك كل الايام . ورجل لك لا أقطعه من أمام مذبحى يكون لاكلال عينيك وتذويب نفسك وجميع ذرية بيتك يموتون شبانا . وهذه لك علامه تأتى على ابنيك حفنى وفينحاس . فى يوم واحد يموتان كلاهما » (٤٢) .

وأيضا يوضح لنا القصاص أن الرب أمر بانتهاك نصيحة أحيتوفل الحسنة لأن الرب يريد بعد ذلك الاساءه إلى ابشالوم .

« فقال ابشالوم وكل رجال اسرائيل أن مشورة حوشاى الأركى أحسن من مشورة احيتوفل . فإن الرب أمر بابطال مشورة أحيتوفل الصالحة لكى ينزل الرب الشر بأبشالوم » (٤٣) .

وأيضا هذا النموذج من قصة حواء والحية :

« وكانت الحيه أحيل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الاله . فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة ؟ فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنه نأكل . وأما ثمرة الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا . فقالت الحيه للمرأة لن تموتا . بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تتفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر » (٤٤) .

ولكن فى أغلب الحالات التى يعنى فيها المؤلف بالاشارة إلى ما سيأتى من أحداث فى المستقبل ، نجده يفعل ذلك كجزء لا يتجزأ من الحدث نفسه . فأحد المشتركين فى الحدث يطلع على المستقبل . وهو كما سبق الذكر ، إما إن يكون نبى الرب أو ملاكه أو حتى الرب نفسه . ويأتى ذلك بصورة مباشرة أو من خلال حلم ، فى أغلب الأحوال ، حيث يبلغ أحد المشتركين فى الحدث الشخصيات الاخرى بما سوف يأتى من احداث . مثل :

(٤٢) صموئيل الاول ٢/ ٣١ - ٣٤ .
(٤٣) صموئيل الثاني ١٦/ ١٤ .
(٤٤) تك ٣/ ١ - ٥ .

« فقال الرب لموسى أنظر . أنا جعلتك إلها لفرعون وهارون أخوك يكون نبيك . أنت تتكلم بكل ما آمرك وهارون أخوك يكلم فرعون ليطلق بنى اسرائيل من أرضه . ولكنى اقسى قلب فرعون وأكثر آياتى وعجائبى فى أرض مصر . ولا يسمع لكما فرعون حتى أجعل يدى على مصر فأخرج أجنادى شعبى بنى اسرائيل من أرض باحكام عظيمة . فيعرف المصريون انى انا الرب حينما أمد يدى على مصر وأخرج بنى اسرائيل من بينهم » (٤٥) .

والابلاغ عما سوف يقع من احداث يخدم هدفا هاما . فهو يعطى فكرة مسبقة عما سيأتى من أحداث . ويوجه انتباه القارىء إلى متابعة التطورات . بالاضافة الى أنه يلقى الضوء على المعنى العميق للاحداث . وهو يعطينا المفتاح الذى يسهل لنا قراءة العمل والوقوف على العلاقات السببية والقوى الخفية المحركة للاحداث . وبالاضافة إلى ذلك فإن الانباء بمستقبل الأحداث يمنح القارىء الاحساس بأن هذه الاحداث لا تتسم بصورة عرضية ولا تأتى من قبيل الصدفه ، بل إن هناك خطة ما وغاية معينة لها .

ويمكن لنا أن نلخص أنماط النظر إلى المستقبل فى قصة االعهد القديم ،ونقسمها إلى إنواع : فهى إما ان تكون توقعات بالأحداث ، أو آمالا فى وقوع احداث ، أو مخاوف من وقوع حدث معين . وقد تكون أيضا استفساراتٍ أو مخططاتٍ للمستقبل ؛ رغبات ، وعود ، قرارات ، أو أوامر إلهية .

وكل هذه الانواع ممثله فى قصص العهد القديم بوفره . ووفرتها تعطى قصص العهد القديم خاصية الاستعداد الى ما هو آت . والتطلع الدائم الى المضى قدما بلا انتظار . وهذا يساعد كثيرا فى رسم الشخصية وفى توضيح الحدث الدرامى للقصص فى العهد القديم .

٣) وحدة المكان :

ترتبط قضية المكان ، شأنها فى ذلك شأن قضية الزمان ، ارتباطا عضويا وثيقا بالأدب الروائى . فالأحداث حتى لو كانت داخلية صميمة ، تحتاج إلى إطار تدور فيه . وحيز زمنى تشغله (٤٦) .

والزمان والمكان يستخدمان معا فى تحديد الأحداث ، فعن طريق وضع الأحداث فى مسارها الطبيعى العادى فى الزمان والمكان ، نجدها تحصل على سمة خاصة تنفرد بها . كما أن الزمان والمكان يمنحان القصة بعدا واقعيا . على عكس الأساطير والحواديت ، حيث إن المكان والزمان فيهما إما أنه لا يرد لهما ذكر بالمرة أو لا يحددان بصورة واضحه . فيقال مثلا :

« كان ذات مره ، او حدث منذ سنوات طويلة ، أو وقع فى أرض بعيدة »(٤٧) .

---

(٤٥) خروج ١/١٧ - ٥ .

(٤٦) أسعد ، سامية . القصة القصيرة وقضية المكان . « فصول » المجلد الثاني العدد الرابع ١٩٨٢ ، ص ١٧٩ .

(٤٧) بن الرات . التشكيل الفني . ص ١٨٨ .

وفى قصص العهد القديم نجد أن الحدث غالبا يقع داخل إطار محدد بوضوح ، يبرز فيه الزمان والمكان . ومع ذلك فهناك فروق واضحة بين بعد الزمن وبعد المكان داخل القصة . وبادىء ذى بدء نقول إنه لا توجد فى مجال الزمن علاقة تواز كتلك الموجودة بين زمن القص وزمن المقصوص .

فنحن نجد أن هناك مكاناً موجودا فى داخل القصة ، ولكن القصة ليست موجودة فى داخل المكان . ولذلك فإن المكان الداخلى للقصة لا يتحقق فى المكان الخارجى ، وإنما يتحقق فى الزمن الخارجى . وأيضا فإن وسائل تشكيل المكان فى القصه تختلف اختلافا جوهريا عن تشكيل الزمن .

فنحن نجد أن أغلب قصص العهد القدم تبسط أمامنا عالما ذا آفاق واسعة . فأغلب القصص لا تدور أحداثها فى مكان واحدٍ محدد ، وإنما نراها فى أغلب الأحوال تتسع مساحتها لتشمل أماكن مختلفة ، كما فى قصة يعقوب مثلا ، التى بدأت فى أرض كنعان ومرت على آرام النهرين وانتهت فى مصر . وأيضا قصه موسى التى بدأت فى مصر ثم أرض مدين ثم عاد إلى مصر مرة أخرى لتنتهى القصة وموسى فوق الجبل ينظر الى فلسطين ويموت قبل ان يدخلها .

وفى كثير من الحالات نلحظ أن القصاص ينتقل بنفسه إلى كل الأماكن التى تقع فيها الأحداث ، مهما تباعدت ، ويطلعنا بصورة مباشرة على ما يحدث هناك .

فها هو القصاص فى قصة آدم والجنة ، نشعر به بصورة واضحة ، حيث يستخدم اسلوب الاخبار المباشر : « وأخذ الرب الاله آدم ووضعه فى جنة عدن ليعملها ويحفظها . أُوصى الرب الاله آدم قائلا من جميع شجر الجنة تأكل أكلا » (٤٨) .

وها هو القصاص أيضا ينتقل مع موسى أينماحل ، فحينماكان موسى فى مصر تواجد القصاص معه ، وحينماذهب إلى ارض مديان نجده هناك أيضا :

« وحدث فى تلك الايام لما كبر موسى أنه خرج إلى إخوته لينظر فى القالهم . فرأى رجلا مصريا يضرب رجلا عبرانيا من إخوته فالتفت إلى هنا وهناك ورأى ان ليس أحد فقتل المصرى وطمره فى الرمل . . . . وكان لكاهن مديان سبع بنات . فأتين واستقين وملان الاجران ليسقين غنم ابيهن . فأتى الرعاه وطرد وهن . فنهض موسى وانجدهن وسقى غنمهن » (٤٩) .

ونادرا جدا أن نسمع في قصص العهد القديم عن الأحداث في مكان آخر بصورة غير مباشرة من خلال مبشر أو رسول يأتي من هناك ، ففي قصة يعقوب ، على سبيل المثال ، نسمع من الرسل أن عيسو خرج لمقابلة يعقوب ومعه أربعماية رجل .

---

(٤٨) تك ١/١٥ - ١٦

(٤٩) خروج ٢/١١ - ١٧ .

(٥٠) تك ٦/٣٢ .

« فرجع الرسل الى يعقوب قائلين أتينا الى أخيك الى عيسو ، وهو أيضا قادم للقائك وأربع مئة رجل معه »(٥٠) .

وأيضا وصول خبر موت ابني الكاهن عالي .

« . . فحارب الفلسطينيون وانكسر اسرائيل وهربوا كل واحد الى خيمته . وكانت الضربة عظيمة جدا . وسقط من اسرائيل ثلاثون ألف راجل . وأخذ تابوت الله ومات ابنا عالي حفني وفينحاس . فركض رجل من بنيامين من الصف وجاء الى شيلوه في ذلك اليوم وثيابه ممزقة وتراب على رأسه . ولما جاء فاذا عالي جالس على كرسي بجانب الطريق يراقب لأن قلبه كان مضطربا لأجل تابوت الله ولما جاء الرجل ليخبر في المدينة صرخت المدينة كلها . فسمع عالي صوت الصراخ فقال ما هو صوت الضجيج هذا . فأسرع الرجل وأخبر عالي »(٥١) .

وتبرز بشارة الرسل هذه بصورة أكثر وضوحا في قصة أيوب ، حيث يصر الكاتب على تكرار وصول الرسل مؤكدا الانتقال بالخبر من مكان الى آخر .

« وكان ذات يوم وأبناؤه وبناته يأكلون ويشربون خمرا في بيت أخيهم الاكبر . ان رسولا جاء الى أيوب وقال . البقر كانت تحرث والاتن ترعى بجانبها فسقط عليها السبئيون وأخذوها وضربوا الغلمان بحد السيف ونجوت أنا وحدي لأخبرك . وبينما هو يتكلم اذ جاء آخر وقال نار الله سقطت من السماء فأحرقت الغنم والغلمان وأكلتهم ونجوت أنا وحدي لأخبرك . وبينما هو يتكلم اذ جاء آخر وقال : الكلدانيون عينوا ثلاث فرق فهجموا على الجمال وأخذوها وضربوا الغلمان بحد السيف ونجوت أنا وحدي لأخبرك . وبينما هو يتكلم اذ جاء آخر وقال بنوك وبناتك كانوا يأكلون ويشربون خمرا في بيت أخيهم الأكبر ، واذا ريح شديدة جاءت من عبر القفر وصدمت زوايا البيت الاربع فسقط على الغلمان فماتوا ونجوت أنا وحدي لأخبرك »(٥٢) .

ففي هذه القصص يتبع الكاتب تكنيك اطلاعنا على الأحداث من خلال الأعمال التي يأتي بها متلقى الانباء . فيعقوب يتحدث عن وسائل تجنب حدوث السوء معه . وقد عبر أيضا عن مخاوفه وعن احساسه بالذنب .

« فخاف يعقوب جدا وضاق به الامر . فقسم القوم الذين معه والغنم والبقر والجمال الى جيشين . وقال ان جاء عيسو الى الجيش الواحد وضربه يكون الجيش الثاني باقيا »(٥٣)

وعالي ينتفض لمجرد سماع أن تابوت الرب قد أخذ :

« فأجاب المخبر وقال هرب اسرائيل أمام الفلسطينيين وكانت أيضا كسرة عظيمة في الشعب ومات أيضا ابناك حفني وفينحاس وأخذ تابوت الله . وكان لما ذكر تابوت الله أنه سقط عن الكرسي الى الوراء الى جانب الباب فانكسرت رقبته ومات . لأنه كان رجلا شيخا وثقيلا »(٥٤)

(٥١) صموئيل الاول ٤/ ١٠ - ١٥ .
(٥٢) أيوب ١/ ١٣ - ١٩ .
(٥٣) تك ٣٢/ ٧ - ٨ .
(٥٤) صموئيل الاول ٤/ ١٧ - ١٨ .

وأيوب يبرر الحدث ، كما يثبت أيضا صموده في الاختبار .

« فقام أيوب ومزق جبته وجز شعر رأسه وخر على الارض وسجد . وقال عريانا خرجت من بطن أمي وعريانا أعود الى هناك . الرب أعطى والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا »(٥٥)

وهناك أكثر من وسيلة للتعرف على المكان في قصص العهد القديم ، نذكر منها وسيلة مباشرة وأخرى غير مباشرة . فأما المباشرة فهي ذكر اسم المكان في داخل الحدث ، وأما غير المباشرة فهي حركة الشخصيات ذاتها داخل الحدث . ومن خلال حركة الشخصيات يمكن أن تعثر على الاماكن التي تنتقل اليها . وهاتان الوسيلتان تعملان معا في كثير من الأحيان . حيث تقوم الشخصيات برحلات مختلفة متنقلة من مكان الى آخر . وبهذه المناسبة تذكر أسماء الاماكن التي خرجوا منها أو التي يصلون اليها ويقيمون فيها .

وحينما نتابع حركة الشخصيات ينشأ لدينا بصورة غير مباشرة احساس بوجود المكان . ولنأخذ مثالا على ذلك أحد النماذج الكثيرة الواردة بالذات في سفر التكوين .

« فصعدوا من مصر وجاءوا الى أرض كنعان الى يعقوب أبيهم . وأخبروه قائلين يوسف حي بعد . وهو متسلط على كل أرض مصر . . وأبصر العجلات التي أرسلها يوسف ليحمله فعاشت روح يعقوب أبيهم . فقال اسرائيل كفى . يوسف ابني حي بعد . اذهب واراه قبل أن أموت »(٥٦) .

وأيضا .

« فصعد يوسف ليدفن أباه . وصعد به جميع عبيد فرعون شيوخ بيته وجميع شيوخ أرض مصر . وكل بيت يوسف وأخوته وبيت أبيه . غير أنهم تركوا أولادهم وغنمهم ومقرهم في أرض جاسان . . فأتوا الى بيدر اطار الذي في عبر الاردن وناحوا هناك نوحا عظيما جدا »(٥٧) .

وعموما فانه في أغلب قصص العهد القديم لا تذكر حركة الشخصيات في المكان عن طريق مشاهد أو شخصية أخرى وانما عن طريق القصاص . فالقصاص يبلغنا عن رحلات ابراهيم من أور الكلدانيين الى أرض كنعان ، في داخل أرض كنعان طولا وعرضا ، ومن كنعان الى مصر والعودة ثانية . ونحن نسمع أن عبد ابراهيم ومن بعده يعقوب أيضا ، ذهبا من أرض كنعان الى آرام النهرين وعادا . ويعقوب ينزل الى مصر هو وأولاده ، بعد أن قدم اليها ابنه يوسف وعاش فيها وارتقى سلم الشهرة . وها هو موسى يهرب من مصر الى أرض مدين ثم يعود الى مصر مرة أخرى . وبني

---

(٥٥) ايوب ١/ ٢٠ - ٢١ .

(٥٦) تك ٤٥/ ٢٥ - ٢٨ .

(٥٧) تك ٥٠/ ٧ - ١١ .

اسرائيل يتركون مصر ويعبرون صحراء سيناء ويذهبون الى أدوم ومؤاب حتى يصلوا في النهاية الى فلسطين . وها هو أيضا داود يهرب الى صحراء يهودا والى أرض النقب . وبعد ذلك يذهب الى وادي الأردن الشرقي . والنبي الياهو يتجول في البلاد من مكان الى آخر ، وهو يذهب أيضا الى جبل الرب ، جبل حوريب ، والنبي اليسع يكثر أيضا من التجوال في البلاد حتى يصل الى دمشق .

ولهذا يمكننا القول ان الحركة تسيطر بصفة دائمة على أغلب قصص العهد القديم . وصحيح أن أغلب هذه القصص تتحرك فيها الشخصيات في هامش الحدث . الا أن هناك أيضا قصصا تعتبر الحركة فيها أساسا بنائيا رئيسيا وهي تعتبر بالفعل مركز الحدث(٥٨) .

ويظهر ذلك بوضوح في قصص المطاردة على مدار العهد القديم كله ، والتي نذكر منها على سبيل المثال :

« فهرب داود ونجا وجاء الى صموئيل في الرامة وأخبره بكل ما عمل به شاؤ ل وذهب هو وصموئيل وأقاما في تابوت . فأخبر شاؤ ول وقيل له هوذا داود في تابوت في الرامة . فأرسل شاول رسلا لأخذ داود ولما رأوا جماعة لانبياء يتنبأون وصموئيل واقفا رئيسا عليهم كأن روح الله على رسل شاول فتنبأوا هم أيضا »(٥٩) .

ويمكن أن نلاحظ أن الأماكن التي يرد ذكرها في قصص العهد القديم كثيرة جدا . فنحن نجد أن الكاتب يهتم حتى بذكر أسماء المدن والقرى والأنهار والوديان والغدران وينابيع الماء والجبال والغابات(٦٠) ،

ومثال ذلك ما جاء في قصة موسى وأخيه هارون حينما أمره الرب بالذهاب لاستقباله ، أو حينما أمر الرب موسى بابلاغ المكان الذي يقف عنده بنو اسرائيل في أثناء خروجهم من مصر .

« وقال الرب لهارون اذهب الى البرية لاستقبال موسى ، والتقاه في جبل الله وقبله »(٦١)

« وكلم الرب موسى قائلا . كلم بني اسرائيل أن يرجعوا وينزلوا أمام فم الحيروت بين مجدل والبحر أمام بعل صفون مقابله تنزلون عند البحر »(٦٢)

وأيضا ذكر تقسيم الأرض على الأسباط ، فنحن نجد نصيب سبط بنيامين مثلا يرد على النحو التالي :

---

(٥٨) بن أفرات التشكيل الفني . ص ١٩٠ .

(٥٩) صموئيل الاول ١٩/١٨ - ٢١

(٦٠) بن افرات . التشكيل الفني ، ص ١٩٢ .

(٦١) خروج ٢٧/٤ .

(٦٢) خروج ١/١٤ - ٢ .

« وكانت مدن سبط بني بنيامين حسب عشائرهم أريحا وبيت حجلة ووادي قصيص . وبيت العربة ومصاريم بيت ايل ، والعويم والغارة وعفرة وكفر العموني والعفني وجبع ست عشرة مدينة مع ضياعها . جبعون والرامة وبئيروت والمصفاة والكفيرة والموصة . وراثم ويرفئيل وتراله وصيلع وآلف واليوس . هي أورشليم . وجبعه وقريه . أربعة عشرة مدينة مع ضياعها . هذا هو نصيب بني بنيامين حسب عشائرهم »(٦٣) .

ويمكن أيضا أن نجد في بعض القصص ذكرا للمنازل في داخل المدن ، مثل بيت الملك أو بيت بعض عليه القوم . ولكن هذا لا يأتي لمجرد السرد وانما يساهم مساهمة فعالة في بناء مجال الأحداث ، كما أنه يضفي أيضا عمقا مكانيا على القصص . ويتجلى ذلك بوضوح في الوصف الدقيق الذي أورده الكاتب لهيكل سليمان :

وكان في سنة الأربع مئة والثمانين لخروج بني اسرائيل من أرض مصر في السنة الرابعة للملك سليمان على اسرائيل في شهر زيو وهو الشهر الثاني أنه بنى البيت للرب . والبيت الذي بناه الملك سليمان للرب طوله ستون ذراعا وعرضه عشرون ذراعا وسمكه ثلاثون ذراعا . والرواق قدام هيكل البيت طوله عشرون ذراعا حسب عرض البيت وعرضه عشر أذرع قدام البيت . وعمل للبيت كوى مسقوفة مشبكة . وبنى مع حائط البيت طباقا حواليه مع حيطان البيت حول الهيكل والمحراب وعمل غرفات في مستديرها(٦٤) .

وبصفة عامة ، سواء كان المقصود أماكن جغرافية مثل المدن والأنهار أو تفصيلات داخل المدن مثل المنازل والحجرات بداخلها ، فان هذه الأماكن لا تذكر في القصة الا كجزء لا يتجزأ من الحدث نفسه . والشخصيات تتحرك ، وفي اطار تحركها تصل الى هذا المكان أو تخرج منه ، بحيث لا تنفصل حركة الشخصيات عن المكان المرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث نفسه .

ويمكننا أيضا القول بأن القصاص في قصص العهد القديم كان يذكر ، أغلب الأحوال ، مكان الخروج ومكان الوصول فقط دون التوقف في الطريق الموصل بين هاتين النقطتين . ومثال ذلك :

« وحدث في تلك الأيام لما كبر موسى أنه خرج الى أخوته لينظر في أثقالهم . فرأى رجلا مصريا يضرب رجلا عبرانيا من أخوته . فالتفت الى هنا وهناك ورأى أن ليس أحد فقتل المصري وطمره في الرمل » . . فسمع فرعون هذا الأمر فطلب أن يقتل موسى . فهرب موسى من وجه فرعون وسكن في أرض مديان وجلس عند البئر »(٦٥) .

وأيضا :

وقال الرب لموسى في مديان اذهب ارجع الى مصر . لأنه قد مات جميع القوم الذين كانوا يطلبون نفسك . فأخذ موسى امرأته وبنيه واركبهم على الحمير ورجع الى أرض مصر(٦٦) .

(٦٣) يشوع ١٨/٢١ - ٢٦ .

(٦٤) ملوك اول ٦/١ - ٥ .

(٦٥) خروج ٢/١١ - ١٥ .

(٦٦) خروج ٤/١٩ - ٢٠ .

ولكن هذا لا يعني أن هذه سمة مطلقة في قصص العهد القديم ، ولكنها كانت سمة غالبة فقط . فنحن نجد في نفس السفر أيضا أن قصة خروج موسى واليهود من مصر تذكر بالتفصيل الدقيق بكافة الأماكن التي مر بها اليهود منذ خروجهم من مصر حتى وصولهم الى أرض كنعان (٦٧) .

كما أن هناك أيضا عدة حالات تذكر فيها بعض الوقفات في الطريق . وفي هذه الحالات تذكر الأماكن في الطريق نتيجة للدور الذي تلعبه في القصة . وهذا الدور يختلف في أهميته من قصة لأخرى .

ولكي نفهم الدور الذي تلعبه الأماكن المذكورة في القصة ، لا بد أن نقر بحقيقة مبدئية وهي أن القصاص يوجه حديثه الى الجمهور الذي يعرف هذه الأماكن . ولها معنى في نظر هذا الجمهور ، وان كانت أحيانا تخفى عليه لتباعد الزمان وندرة معرفته بالحقائق الواقعية في فترة العهد القديم .

فها نحن ، مثلا ، نجد في قصة يعقوب :

« فخرج يعقوب من بئر سبع وذهب نحو حاران وصادف مكانا وبات هناك لأن الشمس كانت قد غابت . وأخذ من حجارة المكان ووضعه تحت رأسه فاضطجع في ذلك المكان . . فاستيقظ يعقوب من نومه وقال حقا ان الرب في هذا المكان ما هذا الا بيت الله وهذا باب السماء . . ودعا اسم المكان بيت ايل . ولكن اسم المدينة أولا كان لوز »(٦٨) .

فنحن هنا نجد أن يعقوب خرج من بئر سبع متجها نحو حاران ولكنه في الطريق يتوقف في منطقة تدعى بيت ايل . وهي هنا تذكر وحدها دون أي ذكر للاماكن التي وقف فيها يعقوب وهو في طريقه من أرض كنعان الى آرام النهرين .

ويلاحظ في هذه القصة أيضا أن الكاتب لم يذكر اسم المكان جملة واحدة . بل نجده يقول « صادف مكانا وبات هناك » . ثم يقول « فاضطجع في ذلك المكان » الى أن يصل في النهاية الى ذكر الاسم « بيت ايل » . ولكن اسم المدينة أولا كان « لوز » .

ويمكن القول أيضا بأن ذكر هذا المكان دون غيره في الطريق الذي قطعه يعقوب بين بئر سبع وحاران ، يرجع الى أن الرب ظهر ليعقوب في هذا المكان قبل مغادرته للبلاد . وهذا الظهور جعل الرب يؤكد ليعقوب أن الرب سيحفظه أينما ذهب وسيعيده ثانية الى هذه الأرض . اذن فهذا المكان هام جدا في بناء الحدث داخل القصة اذا أخذنا بهذا التحليل .

(٦٧) راجع سفر الخروج الاصحاحات من ١٣ - ١٩ .

(٦٨) تك ٢٨/ ١٠ - ١٩

وكذلك فاننا نجد في قصة داود حينما هرب من وجه أبشالوم ابنه من القدس الى محنايم ، تذكر عدة نقاط في الطريق ، نحل قدرون ، معاليه هازيتيم ، بحوريم ، والأردن .

ولكن من المهم القول بأن الأماكن في قصص العهد القديم لا تشكل بصورة واقعية محسوسة . ولا بد أن نفرق بين مجرد ذكر الأماكن وبين وصفها . فالأماكن في العهد القديم تذكر فقط ـ في معرض الحدث ، ولا ترتسم أمامنا صورة حية وواضحة عنها . فنحن لا نرى في قصص العهد القديم تصويرا للمشاهد الطبيعية ، مثلاً ، بل إن رسم الجنة في سفر التكوين جاء باهتا لا يعطي أية ملامح واضحة عن الجنة ، اللهم الا أن بها شجر .

« وأنبت الرب الاله من الأرض كل شجرة شهية للنظر وجيدة للاكل . وشجرة الحياة في وسط الجنة وشجرة معرفة الخير والشر . وكان نهر يخرج من عدن ليسقي الجنة . . وأوصى الرب الاله آدم قائلا من جميع شجر الجنة تأكل أكلا . وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها . لأنك يوم تأكل موتا تموت »[٦٩] .

وكالعادة في العهد القديم ، هناك قصص أخرى تشذ عن ذلك . وقد يكون مرجع هذا الى اختلاف الكاتب والعهد ـ كما سبق أن أوضحنا في المقدمة .

فنحن نرى مثلا خيمة الاجتماع والمسكن الذي أقامه موسى يرد بأدق تفصيلاته لدرجة أن وصف دقائق المسكن تمثل في سفر الخروج الاصحاحات من ٣٥ الى ٤٠ .

وعلى أية حال ، فان الأماكن الوارد ذكرها في قصص العهد القديم ، موجودة كخلفية للأحداث ، وكساحة يقع فيها الحدث . ولكن لا تتاح لنا فرصة المقارنة بين الصورة المعروضة أمامنا في القصة والصورة التي يمكن أن نتخيلها في ذهننا .

ومن المعروف أن الزمن لا يخضع للنظرة المباشرة عن طريق الحواس . ولكن المكان محسوس ومتجسد ويمكن لمسه في الواقع عن طريق الحواس . ولذلك فاننا لا نشعر بالمكان في الخلق الأدبي كوجود حقيقي . ولكن هذا لا يعني أن الوصف يجب أن يكون ثريا في ذكر تفصيلات المكان ، وان كان من المؤكد أنه يمكن تجسيد المكان في القصة من خلال التصوير الأسلوبي . ويمكن أن نلخص قضية المكان في قصص العهد القديم ، بأنها تختلف جذريا عن قضية الزمن ، فالمكان يأتي مشوشا ، غير واضح المعالم . وهذه الحقيقة لا يمكن تفسيرها بأن الأدب هو فن الزمن وليس في المكان . ذلك لأننا نعرف جيدا أنه في استطاعة العمل الأدبي أن « يرسم » الأماكن والمناظر بدرجة متناهية من الاتقان الفني ، عن طريق الكلمات وهو ما يمكن أن نطلق عليه فن الرسم بالكلمات .

ويمكننا أن نرجع عدم وجود الوصف الدقيق للمكان في قصص العهد القديم الى التوتر الداخلي الموجود في العمل الأدبي نفسه بين رسم الزمن ورسم المكان .

---

(٦٩) تك ٢/٨ ـ ١٧ .

فهذا التوتر الذي لا يوجد خارج اطار الواقع الأدبي ، يرجع الى حقيقة أن الانتاج الادبي غير قادر على بناء المكان الا من خلال تتابع الكلمات . ونتيجة لذلك يستمر زمن القص فترة أطول ـ في الوقت الذي نجد أن القصة تتعامل مع أوصاف تفصيلية للاماكن أو المساحات ، بينما زمن القص يتوقف طوال هذه الفترة . وهذا التوقف في زمن القص يدخل عنصر الثبات الى القصة . ولذلك فانه لا يتساوى مع الطبيعة الحركية للقصة في العهد القديم . فمن الشائع في قصة العهد القديم التركيز على بناء الاحساس من خلال سرعة تدفق الزمن وهذه النتيجة تتحقق بالضرورة على حساب بناء المكان . فالمكان لكونه ثابتا وغير متغير في جوهره ، يعد أساسا غريبا في قصة العهد القديم التي يكثر فيها عرض المتغيرات والتطورات السريعة . وبالطبع فان عدم وجود وصف للمكان مرتبط بعدم وجود أوصاف تفصيلية للشخصيات العاملة في القصة ، وتفصيلات ما تتعامل معه هذه الشخصيات من ملبس ومأكل واحتياجات أخرى . فان كل هذا يؤدي الى توقف زمن القص ، ويكسر معدل التقدم في القصة . وكاتب القصة في العهد القديم لا يريد أن يكثر من الوقفات التي تعوق متابعته للأحداث التي تقع وتتطور بسرعة .

وأخيرا ، فان قصص العهد القديم ، باعتبارها قصصا درامية ، تستاج أولا وقبل كل شيء الى بعد الزمن لكي يسهل تطور الحدث فيها ، في الوقت الذي يحتل المكان ركنا هامشيا من حيث الأهمية بالقياس للزمن .

❊ ❊ ❊

الاسطورة والحضارة والمسرح
في مأساة "أوديب ملكاً"

لطفي عبدالوهاب يحيى
استاذ الحضارة ورئيس قسم المسرح
في جامعة الاسكندرية

قد يبدو الحديث عن الصلة بين الأسطورة والحضارة والمسرح أمرا جديدا اذا نظرنا اليه من حيث كونه حقلا للدراسة العلمية ، ومع ذلك فالتداخل بين هذه العناصر الثلاثة من حيث الممارسة العملية ، أمر قديم قدم الكتابة المسرحية ذاتها . وفي هذا الصدد نجد الأساطير اليونانية ، على سبيل المثال ، تشكل معينا أساسيا ومستمرا للشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل الينا انتاجهم منذ بدايات القرن الخامس ق.م ، وفي كثير من الأحيان كانت الأسطورة الواحدة تطرح نفسها كموضوع للمعالجة عند أكثر من شاعر مسرحي ، بل لقد كان المشاهد اليوناني يحضر العرض المسرحي وهو يعرف مسبقا الاسطورة التى تدور حولها المسرحية ، ولا يبقى جديدا عليه الا التعرف على البعد الذى اختاره الشاعر من بين أبعاد الأسطورة لكي يتخذ منه موضوعا أو مقولة لمسرحيته ، والرؤ ية التي يتناول من خلالها هذا البعد . وهنا أود أن أذكر أن هذه الرؤ ية لم تكن بأية حال رؤ ية شخصيته فحسب ، أساسها هو التكوين النفسي أو المزاجى للشاعر ، وانما كانت تعكس الى جانب ذلك ، الهوية الحضارية للعصر الذى كان يكتب فيه ، بما فيه من قضايا واهتمامات وتيارات فكرية واجتماعية ـ وهي الهوية التى تنعكس بالضرورة على المواقف الأساسية للكاتب المسرحي في حياته وفكره ، ومن ثم تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر فيما يقدمه .

ـ ١ ـ

وفي الواقع فان هذا التداخل ، أو بالاحرى التفاعل ، بين الأسطورة والحضارة والمسرح يكمن في طبيعة كل من هذه العناصر ، وهي طبيعة ظهرت أبعادها الحقيقية على أثر المفهوم العلمي الذى بدأ ينفذ

(*) آثرت استخدام هذا الشكل بعنوان مسرحية سوفوكليس على أساس شيوعه ، وذلك ابتعادا عن الغرابة بالنسبة للقارىء مع ذلك أود أن أقول ان الاسم الصحيح في اليونانية هو « أوديبوس » Oedipous، كما أن لفظة « ملكا » تنقصها الدقة . فالملك في اليونانية هو basileus، بينما اللفظة المستخدمة في العنوان اليوناني للمسرحية هي Tyran-nos أو « السيد » وكانت تطلق على الحاكم الذي يصل الى الحكم عن غير طريق الوارثه .

الى عدد من حقول الدراسات الانسانية في العقدين الثالث والرابع من القرن الحالي ثم أخذ في الانتشار بعد ذلك حتى الفترة التى نعيشها الآن.وفي ضوء هذا المفهوم العلمي لم تعد الاسطورة مجرد قصة تروى وتشير في خير حالاتها الى مغزى غالبا ما يكون اخلاقيا ، وانما بدأت تتخطى حدود هذه النظرة البسيطة المباشرة لتتحول الى مؤشر حضارى يتعامل مع الوجود الانساني في انتشاره مكانيا واستمراره زمانيا . ذلك ان الأسطورة اذا توقفت عند حدود القصة المباشرة التي ترويها تحولت الى أداة تسلية عابرة تفقد الباعث الأساسي على الاهتمام بها والابقاء عليها عن طريق التسجيل أو الرواية من جيل لآخر - وهو أمر حرصت عليه المجتمعات القديمة كل الحرص كما يشهد على ذلك الواقع التاريخي في حالة الأساطير التي وصلت الينا . والى المغزى الحضارى يشير جلبير دوران Gilbert Durand حين يقول « ان ما يهم في الاسطورة ليس مسار الاحداث وحده ، ولكن المعنى الرمزى للالفاظ » . (١) بينما يكمل هذا المعنى في وضوح وبشيء من التفصيل أندريه بروتون Andre Breton حيث يذكر ، وهو بصدد تعريف يتوصل اليه من خلال دراسة خاصة بأسطورة أوديب ، أنه « أمام قوة هذه الاسطورة التى برزت قدرتها على الانتشار المباشر ، كما برزت قدرتها كذلك على الاستمرار حتى وقتنا الحاضر ، فاننا لا نستطيع أن نشك في أنها تعبر عن حقيقة جماعية عامة ومستمرة ، وأنها تنقل ، من خلال لغة مجازية ، مجموعة من الملاحظات التى تقوم على أسس قوية لا يمكن ان تنسحب على مجال آخر غير مجال الوجود الانساني » . (٢)

اما عن العنصر الثانى من هذه العناصر الثلاثة المتداخلة المتفاعلة ، وهو عنصر الحضارة ، فانه لم يعد يقتصر على مجموعة من المخلفات الأثرية والمدونات الأدبية تصل الينا من هذا المجتمع أو ذاك وتشير الى مدى ما أحرزه أو تقاعس عنه من تقدم ، وتتوقف قيمتها عند حدود ما تقدمه أو تفتقر اليه من تكوين جمالي أو طرز ومؤثرات فنية أو انجازات علمية ، وانما أصبحت الحضارة في ضوء المفهوم العلمي الجديد تهتم الى جانب ذلك ، وفي الواقع قبل ذلك ، بأحوال البشر الذين يعيشون في هذه المجتمعات : عقائدهم وآمالهم وتصوراتهم وقيمهم ومواقفهم التي تصبح المخلفات الأثرية والادبية مجرد مؤشرات متناثرة وغير كاملة اليها . وربما كان أوجز واكثف عن هذا المعنى هو ما أورده جورج دوفيريه George Devereux في دراسته النفسية الاجتماعية عن الاحلام في الدرامة اليونانية حين يقول : « ان اليونان لم يكونوا مباني أو تماثيل أو قطع عملة أو أوراقا بردية أو بقايا أثرية ، وانما كانوا بشرا » . (٣)

فاذا أتينا الى ثالث هذه العناصر ، وهو المسرح ، وجدنا الاهتمام به يتجه في ذات الاتجاه الانساني الذى سار فيه العنصران الآخران ، فلم يعد يقتصر ، كما كان من قبل ، على مجرد دراسة لنصوص مسرحية بهدف النقد الفني أو الادبي فحسب ، أو عرض للمسرحيات بهدف المتعة أو حتى بهدف التطهير Catharthis الذى أشار اليه أرسطو في كتابه عن الشعر وهو الكتاب الذى خصصه للحديث عن مقومات العمل المسرحي ، وانما أصبح المسرح - بعد ظهور المفهوم

(١) Durand, Gilbert: Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, P.U.F., Paris, 1963, P. 385

(٢) Breton, Andre: L'Amour Fou, Gaillmard, Paris, P. 110

يؤكد كذلك على البعد الزمني المطلق الذي يظهر في الأسطورة ، كلود ليفي - ستراوس الذي يقول « ان الأسطورة ، رغم أنها تتعلق بأحداث في الزمن الماضي ، فان قيمتها الجوهرية تأتي من حيث أن هذه الأحداث التي تقدم على انها تتصل بزمن محدد ، تشكل في الوقت ذاته تكوينا مستمرا يتصل ، من حيث الزمن ، بالماضي والحاضر والمستقبل .

(٣) Devereux, George: Dreams in Greek Tragedy, Basil Blackwell, Oxford, P. xxll

العلمي في الدراسات الانسانية والى جانب هذه الأهداف السابقة ـ قناة موظفة في التعبير عن المجتمع في قضاياه واتجاهاته التي تحتوى التفاصيل اليومية وتتخطاها في الوقت ذاته الى دائرة أوسع ، هي القيم والمواقف التي تمس الوجود الانساني للمجتمع . ويشير الى هذا المعنى فكتور ايرنبرج Victor Ehrenberg في دراسته للمجتمع اليوناني من خلال مسرحيات اريستوفانيس ، حيث يقول وهو في مجال الحديث عن هذا المجتمع : « اذا أردنا أن نتحدث عن اقتصاديات المجتمع اليوناني فلا يجوز ان نكتفي بالتعرف على الحقائق الظاهرة لها ، وانما لا بد ان نتتبع ردود الفعل الناتجة عنها ، سواء عند الافراد او عند المجتمع ككل ـ لا بد أن نكتشف الطريقة التي يعمل من خلالها الأشخاص ، فرادى أو مجتمعين ، ازاء هذه الظروف الاقتصادية .... انها (يقصد اقتصاديات المجتمع) ليست مجرد عدد من الحقائق فحسب ، ولكنها الحياة في مجموعها التي تعيش كل من هذه الحقائق وتنمو وتموت بداخلها . »[٤] كما يشير الى المعنى ذاته في اقتضاب لا تنقصه قدرة التعبير ، الناقد الاميركي سيدريك ويتمان Cedric Whitman حين يقول ، وهو بصدد الحديث عن أعمال الشاعر المسرحي سوفوكليس في ضوء حضارة المجتمع الاثيني في القرن الخامس ق.م. « ان مسرحيات سوفوكليس ، ليست أعمال شخص وقف منفصلا عن عصره . ان هذه الاعمال ، بوصفها وثائق لعصر بركليس Perikles (الزعيم الاثيني الذى ترك بصماته على هذا القرن) تشكل كل ملحمة دبجت في الروح الاثينية » .[٥]

وفي حدود هذه المحاولة للتعريف بالاسطورة وعلاقتها بالحضارة والمسرح ، اعتقد أني لا أبالغ كثيرا اذا ذكرت انه لا توجد اسطورة حظيت بما حظيت به اسطورة أوديب من معالجة في أكثر من حقل من حقول المعرفة . ولست هنا بصدد سرد العشرات من الدراسات التى ظهرت في كل من هذه الحقول ، سواء في علم التحليل النفسي أو علم الانسان (الانثربولوجية) أو علم الاساطير (الميثولوجية) أو النقد الادبي والمسرحي ، فهذا يخرج عن طوق هذه الدراسة ، وانما أود أن أشير بشكل سريع الى الاهتمام الواسع الذى حظيت به هذه الأسطورة عند الكتاب المسرحيين الذين اتخذوا من بعد أو آخر من أبعادها مقولات لمسرحيات كتبوها سواء تحت الاسم المباشر لاوديب ، بطل الاسطورة ، أو في أحوال قليلة تحت عناوين اخر . وفي هذا الصدد ، والى جانب المسرحيات التى تعرف عنها ولم تصلنا من كتابات الكلاسيكيين من أمثال اسخيلوس Aeschylos ويوربيديس Euripides، لا يزال لدينا حتى الآن قرابة خمسين مسرحية حول هذه الاسطورة لكتاب غربيين قدماء ومحدثين ، من بينهم الشاعر اليوناني سوفوكليس Sophokles الذى اتخذ من ثلاثة أجزاء من الاسطورة ثلاث مقولات لثلاثيته . أوديب ملكا ، أوديب فى كولونوس ، وأنتيجوني ، ومن بينهم الشاعر والفيلسوف الروماني الرواقي سينيكا Seneca؛ ومن بينهم كذلك الكتاب الفرنسيون : فولتير Voltaire وكورني Corneille وأندريه جيد Andre Gide وجان كوكتو Jean Cocteau ومن الكتاب الانجليز : جون درايدن John Dryden وناثانيل لي Nathaniel Lee و ت. س. اليوت T.S.Eliot ومن الكتاب العرب : توفيق الحكيم وعلي احمد باكثير وفوزي فهمي وعلي سالم .

---

(٤) Ehrenberg, Victor: The People of Aristophanes, A Sociology of Attic Comedy, Basil Blackwell, Oxford, 1955, PP. 6-7

(٥) Whitman, Cedric H: Sophocles, A Study of Heroic Humanism, Harvard University Press Cambridge, Mass., 1951, P. 240

وقد عالج كل من هؤلاء الكتاب بعدا من الابعاد التي انطوت عليها الاسطورة ، كما حاول كل منهم ان يربط البعد الذى اختاره بحضارة عصره من خلال قضية انسانية أساسية من قضاياه البارزة . ومن بين هؤلاء سوفوكليس ، الشاعر المسرحى اليوناني الاثيني الذى سبقت الاشارة اليه والذى عاصر ظروف المجتمع الأثيني على امتداد القسم الاكبر من القرن الخامس ق.م. (٤٩٦ ـ ٤٠٦ ق.م) وعاش الحضارة اليونانية التى كانت أثينة على قمتها آنذاك ، وعكس هذه الظروف وهذه الحضارة في أعماله المسرحية التى كانت مسرحية المسرحيات من بينها هي أوديب ملكا التى اتخذت محورا لها أحد أبعاد اسطورة أوديب ، فماذا عن هذه الاسطورة وما هي القضية الانسانية الحضارية من بين قضايا المجتمع اليوناني التى عالجها الشاعر من خلال هذه الاسطورة ، ثم كيف ابرز الشاعر هذه القضية من خلال تناوله الدرامي للمسرحية ؟ .

ـ ٢ ـ

نلتقى لأول مرة بأسطورة أوديب في العصر المبكر من تاريخ المجتمع اليوناني ، فقد ظهرت بشكل مبعثر أحيانا وقريبا من التكامل أحيانا أخرى ، في ملحمتي الالياذة والاوديسية المنسوبتين الى الشاعر اليوناني هوميروس Homerosواللتين تم نظمهما ، حسب أكثر الآراء ترجيحا في أواسط القرن التاسع ق.م (٦) ولكن يبدو أن الاسطورة كانت شائعة حتى قبل ذلك التاريخ ، اذ تشير ملحمة الاوديسية في أحد سطورها الى أن قصة أوديب كانت مشهورة عند اليونان ، كذلك جاء ذكر لاطراف من الاسطورة بشكل سريع عند هزيودوس Hesiodos ـ وهو شاعر ملحمي آخر ـ في ملحمتيه الأعمال والأيام Erga Kai Hemera ونسبة الآلهة Theogonia . (٧) كما تناولها بعد ذلك بصور مختلفة في تفاصيلها عدد من الكتاب الكلاسيكيين من اليونان والرومان من أمثال الشاعر الغنائي اليوناني بنداروس Pindaros (٥١٨ ـ ٤٣٨ ق.م.) والكاتب السكندرى الأصيل أبو للودوروس Apollodoros(اشتهر في النصف الثاني في القرن الأول ق.م) في احدى دراساته Bibliotheke والشاعر الروماني أوفيديوس Ovidius (٤٣ ق.م ـ حوالي ١٧ م) في مجموعة أشعاره « التحولات » Metamorphoses ثم الكاتب الكاتب الروماني هيجينوس Hyginus(القرن الثاني الميلادى احتمالا) في مجموعة حكاياته الاسطورية Fabulae .

واذا نحينا جانبا الاختلافات في التفاصيل التي وصلتنا عن الاسطورة ، فان الخط الاساسي في أحداثها يبدأ من حيث نجد لايوس Laios ، ملك مدينة طيبة Thebae اليونانية ، هو وزوجته يوكاسته Iokaste (ابيكاسته Epikaste عند هوميروس) يعرفان من نبوءة دلفي Delphi(مدينة يونانية كان اليونان يقصدونها للتعرف على نبوءات المستقبل) أن ابنا سيولد لهما وأنه مقدر له أن يقتل أباه ويتزوج من أمه . وهكذا حين ولد لهما صبي قررا التخلص

(٦) Homeros, Iliad, Iv, 377-8, 386-7; XXIII, 679-80; Odessy, XI, 271-80

(*) Homeros, Odessey, XI, 275

(٧) Hesiodos: Erga Kai Hemera, 161-3; Theogonia, 326

منه على الفور ، فسلمه الملك لاحد أتباعه لكى يلقى به في العراء حتى يموت من التعرض ، ولكن التابع تأخذه الشفقة على الطفل الوليد فيسلمه الى راع من مدينة كورنثة Korinthos، وهذا يسارع بدوره فيأخذه الى بوليبوس Polybos_ ملك المدينة الذى لم يكن هو وزوجته ميروبي Merope قد رزقا بذرية فيقومان بتربيته وتنشئته كابن لهما تحت اسم أوديب Oedipous . (٨) ولكن حين يبلغ الصبي مبلغ الرجال يلمح اليه بعض شباب المدينة أنه ليس ابنا حقيقيا لوالديه ، فيذهب الى مدينة دلفي ليتعرف من النبوءة على سر مولده ، ولكن النبوءة التي يحصل عليها ، بدلا من أن تروى تعطشه الى الحقيقة تذكر له أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه ، فيغادر كورنثة هربا من قدره (وهو لا يزال يعتقد أن بوليبوس وميروبي هما والداه فعلا) ، وعند مفترق ثلاث طرق تؤدى إحداها الى مدينة طيبة تصادفه عربة فيها راكب وبعض أتباعه ، وحين يحدث نزاع حول حق الطريق بين أوديب وبينهم ، يتلقى أوديب في خلاله اهانة من الراكب فيشتبك معه ويقتله هو وأتباعه فيما عدا تابع واحد ، دون أن يدرى أن الراكب كان أباه الحقيقى ، لايوس ، ملك طيبة . ويستمر أوديب في طريقه الى طيبة ، وحين يصل الى أبوابها يجد مخلوقة اسطورية نصفها بشر ونصفها لبوءة ، وكانت هذه المخلوقة تفرض لغتها على المدينة وتلقي على القادمين اليها لغزا ان لم يحلوه قتلتهم ، ولكن أوديب يحل اللغز الحل الصائب ـ وهو أمر كان لا بد أن يؤدى الى موت هذه المخلوقة ، وهكذا تنتحر بالقفز من على الصخرة التى كانت تقبع فوقها الى واد سحيق فيدخل أوديب المدينة ويستقبله أهلها استقبال الابطال بعد أن خلصهم من لعنة المخلوقة العجيبة ، وينادون به ملكا عليهم ويزوجونه من أرملة الملك الراحل (الذى كان أباه الحقيقى) دون أن يدرى أن من تزوجها هي أمه فعلا . وبعد أن ينجب منها صبيين وابنتين تحل اللعنة من جديد على طيبة فيصيبها الجفاف الذى يقضي على الزرع ، والوباء الذى يقضي على الضرع ويعقم النساء ، ، ويصيب المدينة بوبال عظيم . عندئذ يأتى أهل طيبة الى قصره مستنجدين به في ملمتهم هذه بوصفه رجل الملمات القادر على التوصل الى الحلول . ويعرف الجميع بما فيهم هو نفسه ، بعد استشارة نبوءة دلفي أن سبب اللعنة هو أن جريمة تلوث المدينة ، وأن الخلاص من هذه اللعنة يكمن في تخلص أهلها من قاتل لايوس ملكها السابق ، وهكذا يعمل أوديب بكل ما أوتى من جهد وفكر على اكتشاف الذى ارتكب هذا الجرم ويلي هذا عدد من المواقف المتلاحقة المليئة بالتطورات المفاجئة يظهر في أثنائها تيريزياس Tiresias ، ذلك العراف الذى رفع عنه الحجاب وأوتي معرفة ما خفى من الامور ، كما يظهر تابع الملك لايوس الذى كان لا يزال يخدم في القصر ، والراعي الذى كان يرعى قطعان ملك كورنثة (والذى رأيناه يتسلم أوديب طفلا) وهكذا تتكشف الحقيقة المرة ، التي كان أوديب هو محورها الاساسي دون أن يدرى ، فتشنق يوكاستة نفسها ، ويفقأ أوديب عينيه ويتسلم صهره كريون Kreonأمر الحكم ، بينما يغادر أوديب طيبة بعد فترة ، تقوده ابنته انتيجوني Antigone وهو يهيم على وجهه في البلاد حتى يصل الى كولونوس Kolonosاحدى ضواحى مدينة أثينه Athenae وينتهى الأمر بموته ليدفنه الملك الاثيني تيسيوس Theseos

وقد تعرض سوفوكليس للاسطورة بأكملها في ثلاثيته التى أسلفت الاشارة اليها ، سواء في ذلك القسم الذى يخص أوديب حتى موته في كولونوس ، أو ما حدث بعد ذلك حتى انتحار ابنته انتيجوني في النهاية ، ولكنى سأقتصر في

(٨) الاسم في اليونانية يعني « القدم المتورمة » وفي ذلك تقول الرواية ان أباه ، الملك لايوس حين بعث به مع احد أتباعه ليتركه في العراء حتى يموت من التعرض ، أنفذ سيخا في كعبيه (حتى يمنع شبحه من السير ؟) فتورمت قدماه ، وكانتا على هذه الحال حين سلم الطفل ، في نهاية المطاف ، الى بوليبوس ملك كورنثه هو وزوجته ميروبي فأطلقا عليه هذا الاسم ، ارجع :

Rose, H.J: Oedipus, Oxford Classical Dictionary, Clarendon Press, Oxford, 1964

الدراسة الحالية على معالجة مسرحيته الاساسية « أوديب ملكا » Oedipous Tyrannos، وهي التي تتوقف فيها القصة عند معرفة أوديب بحقيقة أمره فيفقأ عينيه ، كما رأينا ، ويحكم على نفسه بالنفى خارج طيبة .

وبغض النظر عن الحقيقة التاريخية التي نسجت حولها الاسطورة ـ وهي حقيقة يستطيع المؤرخ الحضارى أن يصل اليها على سبيل الترجيح ان لم يكن على سبيل التأكد ، وبغض النظر كذلك عن العوامل التي حولت هذه الحقيقة التاريخية الى الاسطورة التي وصلت الينا ـ وهي عوامل تتصل بالعقائد والطقوس والرمز والتقاليد والممارسات التي تتعلق بنظم الحكم في المجتمع اليوناني في الفترة التي انتشرت فيها الاسطورة ، وهو أمر كان محور عدد من الدراسات المتعلقة بأسطورة أوديب ، (٩) فان الذى يهمنا في الدراسة الحالية ليس شيئا من هذا كله ، وانما هو البعد الذى اختاره سوفوكليس من أبعاد هذه الاسطورة « على ما كانت عليه » في الوقت الذى كتب فيه الشاعر مسرحيته ليقدمها الى المجتمع اليوناني بعامة ، والى المجتمع الاثيني على وجه التخصيص . فالاسطورة ، بصورتها وتفاصيلها التي كانت عليها ، وليست الحقيقة التاريخية التى كانت أصلالها ، هي التي تشكل ما كان مستقرا في أذهان الناس فعلا في ذلك الوقت ، وسأحاول الآن تحديد هذا البعد الذى اتخذه سوفوكليس محورا تدور حوله مسرحيته .

●●●

وفي صدد التوصل الى القضية أو المقولة التي اتخذها الشاعر محورا لمسرحيته ، هناك ثلاثة افتراضات يغري كل منها بأن يشكل المقولة الاساسية للمسرحية . والافتراض الاول يدور حول الانسان والقدر ، أو بعبارة أكثر تحديدا « جهل الانسان وضآلته أمام ما يخبئه له القدر » . والاغراء الذى يقدمه هذا الافتراض هو ما يرد في السطور الثلاثة الاخيرة من المسرحية على لسان أفراد الجوقة حين يقولون :

فليتعلم البشر أن ينظروا الى نهاية الحياة
ولا يجرؤن أحد على القول ان هناك انسانا سعيدا
الا اذا حانت ساعته الاخيرة دون أن يعرف مذاق الآلام (١٠)

ومع ذلك فهذه لا يمكن أن تكون المقولة التى يدور حولها العمل المسرحي الذى قدمه سوفوكليس ، فقد تكفلت الاسطورة بتصوير هذا المعنى في وضوح لا تشوبه شائبة ، فاذا كرره الشاعر في مسرحيته لا يكون قد قدم جديدا للمشاهدين الذين كانوا يعرفون الاسطورة مسبقا كما أسلفت ، (١١) وهو أمر يزداد تحديدا اذا تذكرنا أن اسطورة أوديب كانت مجال معالجة عند أكثر من شاعر مسرحي في أثينة في القرن الخامس ق.م. الذي امتدت حياة سوفوكليس عبر تسعة عقود كاملة منه ، وأن المسرحيات المعروضة كانت تدخل ضمن مباريات مسرحية يحكم بعدها للشاعر أو عليه .

(٩) انظر كمثالين لهذه الدراسات :

Graves, Robert: Greek Myths, Penguin Books, 1962, Vol. 2, PP. 915.

Delacourt, Marie: Oedipe ou la Legende du Conquerant, Droz, Paris, 1944 (الكتاب كله)

(١٠) سطور ١٥٢٨ ـ ١٥٣٠ (أرقام السطور هنا ، وفيما يلي من الحواشي كلما جاء ذكرها ، الى سطور المسرحية في الأصل اليوناني :

(١١) راجع الفقرة الأولى من هذه الدراسة

وقد كانت أوديب ملكا قمة هذه المسرحيات عند اليونان ، كما يعبر عن ذلك أرسطو في كتابه عن : الشعر Poetika الذى يذكر فيه أن هذه المسرحية هي أعظم ما قدمه العصر في مجال المأساة . هذا الى أن سوفوكليس لم يركز في هذه المسرحية ، صراحة أو ضمنا ، على المعنى المتصل بضآلة الانسان أمام القدر وما يخبئه له ، في غير هذه السطور القليلة التي جاءت على لسان الجوقة ، الا في مناسبة واحدة يكرر فيها نفس المعنى حين تقول الجوقة « اني لن أصف أى مخلوق فان بالسعادة » ، (*) كما لم يحاول في أى مشهد أن يجعل منها نقطة تشد انتباه المشاهد (أو القارىء) ، بل ان العكس هو الذى يحدث بالتحديد ، فالشاعر يبذل قصارى جهده لشد انتباه الجمهور بعيدا عن معنى الضآلة الانسانية ويوجهه ، في تركيز واضح ، الى الجهد الخارق الذى يبذله أوديب في سبيل التوصل الى سر اللعنة التي أصابت طيبة بالوباء حتى يخلصها مما ألم بها .

أما الافتراض الثاني الذى قد يغرينا بأن نعتبره القضية أو المقولة التي اتخذها سوفوكليس محورا لمسرحيته ، فهي مدى المسئولية الاخلاقية التي تقع على عاتق أوديب أمام العملين اللذين قام بهما ـ وهما قتله لابيه وزواجه من أمه ـ دون أن يكون على علم بما أقدم عليه . وهنا نستطيع حقيقة أن نستشف من رسم سوفوكليس لشخصية أوديب أن الشاعر يبعد عنه هذه المسئولية ، ولكنه استشفاف ضمنى . والمواطن القليلة التي يشير فيها أوديب الى مصيره يجمع فيها بين ارادة الآلهة وبين قيامه هو بما أقدم عليه ، ولكنه لا يناقش شيئا ، وانما يترك لدينا الانطباع بأنه يتحدث عن « استعداده » لتحمل مصيره وليس عن « مسئوليته » عن هذا المصير . (١٢) والشيء ذاته نجده عند يوكاستة ، فهى حين توقن بالحقيقة المرة بعد سماعها لكلام كل من تابع لايوس والرسول القادم من كورنثة ، لا تتحدث عن المسئولية ، بل تحاول بكل ما أوتيت من جهد أن تقنع أوديب بعدم المضى في تقصيه للأمر . (١٣) وحتى تيريزياس العراف نجده هو الآخر لا يحاول مناقشة المسئولية ، بل يحاول جاهدا ألا يفضي بما يعرف تجنبا لاطلاع أوديب على هول ما يعرفه ، وحين يفضى بذلك تحت ضغط أوديب لا يزيد على أنه (أى أوديب) هو « الملعون الذى لوث المدينة » (١٤) وهو حديث تقريرى يعلن فيه الحقيقة دون أن يملك المسئولية التي تكمن وراءها ، أما أفراد الجوقة ، وهم يمثلون ذوى الرأى من أهل طيبة ، فلا نجد من جانبهم الا ابتعادا واضحا عن الحديث عن هذه المسئولية الاخلاقية ، وانما يتركز اهتمامهم على هول الكارثة التي نزلت على رجل لا يزالون يصفونه حتى بعد أن عرفوا الحقيقة ، بالعظمة والطيبة ، ولا يزالون يولونه ، رغم ما عرفوا ، قدرا غير محدود من التعاطف والرثاء لمصيره ، ولنستمع الى هذا المعنى فى هذه السطور التى تجىء على لسان الجوقة :

يا رجال طيبة هذا هو أوديب العظيم
الرجل الذى حل لغز المخلوقة العجيبة ، فكان أعظم من في دولتنا
من من مواطنى مدينتنا لم يغبطه على ما وصل اليه
انظروا الآن أى حظ تعيس تعرض له (١٥)

(*) سطر ١١٩٥
(١٢) سطور ١٣٢٩ ـ ١٣٣١ ، ١٣٨١ وما بعده ، ١٤١٤ ـ ١٤١٥ ، راجع كذلك الفقرة الأخيرة من هذه الدراسة .
(١٣) سطور ٨٤٨ وما بعده ، ١٠٦٠ ـ ١٠٦١ ، ١٠٦٤
(١٤) سطر ٣٥٣
(١٥) سطور ١٥٢٨ ـ ١٥٣٠

ولو أراد سوفوكليس أن يتخذ من المسئولية الاخلاقية محورا لمسرحيته لقدم هذه المسئولية كقضية مباشرة كما فعل ، على سبيل المثال في مسرحية أوديب في كولونوس Oidipous epi Kolonos حيث يضع الشاعر على لسان أوديب تصريحات مباشرة في أكثر من موضع بأنه لا يمكن أن يكون مسئولا عما حدث دون أن يكون له علم به (١٦) ولو أراد كذلك لركز على ما حدث عند مفترق الطرق الى طيبة حيث التقى بأبيه وقتله (دون أن يعلم بهوية القتيل) وجعل منه مشهدا أو عدة مشاهد في المسرحية . كذلك كان بامكان سوفوكليس ، اذا كانت المسئولية الاخلاقية هي مقولة مسرحيته ، أن يفعل الشيء ذاته فيما يتعلق بزواج أوديب من يوكاستة دون أن يدرى أنه انما يتزوج في الحقيقة من أمه - وفي الحالتين كان في مقدور الشاعر أن يجعل أفراد الجوقة يفيضون في توجساتهم وتعليقاتهم وايحاءاتهم كما جعلهم يفعلون في مواطن أخرى وفي مواقف اخرى في المسرحية . ولكن سوفوكليس لم يحول أيا من الحدثين الى مشهد أو مشاهد في مسرحيته ، وانما جاء الحديث عنهما في الشطر الأخير من المسرحية كاكتشاف متأخر لشيء مضى ، وهو اكتشاف يأتي جرعة بعد جرعة على لسان شخوص يقومون بأدوار لا يسيطرون على مسارها ، وانما يسيطر عليها أوديب في كل مرة ويوجهها بارادة باترة في وضوحها وصراحتها وهو بسبيل بحثه عن الحقيقة التي يود أن يصل الى قرارها .

المسئولية الاخلاقية ، اذن ، لا يمكن أن تكون هي الاخرى مقولة لمسرحية أوديب ملكا وعلى هذا لا يتبقى أمامنا الا الافتراض الثالث الذى يطرح نفسه كمحور تدور حوله مقولة المسرحية ابتداء من أول مشهد فيها ، حين يعلن أوديب أمام أفراد الجوقة الذين يمثلون أهل طيبة ، عن انشغاله الدائب ، فكرا أو عملا ، بالبحث عن الحقيقة التى تكمن وراء تفشي الوباء الذى الم بالمدينة واهلها . (١٧) وهذا البحث عن الحقيقة لا يشكل أمرا عارضا أو جانبيا ، وانما يستمر في أشواط المسرحية ومشاهدها ، واحدا بعد الآخر ، في اصرار غير عادى حتى تظهر الحقيقة المرة جلية في النهاية ، وهو اصرار من جانب أوديب لا يفتر لحظة واحدة ، حتى حين تبدأ الاشارات الدائبة تتجه نحوه لكى تحاصره تماما في النهاية .

- ٣ -

هكذا يبرز البحث عن الحقيقة في اصرار لا يفتر أو يكل دون التوقف عند أى اعتبار آخر - حتى ولو كان فيه الكارثة لمن يتصدى لهذا البحث - ليصبح البعد الذى يختاره سوفوكليس من بين أبعاد اسطورة أوديب ويجعل منه مقولة لمسرحيته ، واذا كانت هذه هي المقولة التى اختارها ، فقد كان من الطبيعى أن يختار لتصويرها انسانا متميزا في دأبه واصراره بحيث يدفع بحثه عن الحقيقة الى آخر مدى انساني ممكن . وفي الحقيقة فان سوفوكليس كان متوائما مع ذاته في هذا الاختيار . ففكرة الانسان المتميز من الافكار التي حرص على تصويرها في عدد من مسرحياته التي وصلت الينا ، واذا كانت مأساة أوديب ملكا تصور الانسان المتميز في بحثه عن الحقيقة في وجه كافة التحديات بما في ذلك المأساة التي تصيبه في شخصيته ومركزه ، فان مسرحية أنتيجوني تصور الانسان المتميز في تمسكه بمبدئه واصراره على تنفيذ ارادته في

(١٦) على سبيل المثال سطور ٢٧٠ - ٢٧٤ من المسرحية المذكوره « أوديب في كولونوس »

(١٧) راجع الحديث عن الشوط الأول من المسرحية في بداية القسم الرابع من هذه الدراسة .

هذا التمسك حتى لو انتهى الأمر باختيار الموت بديلا عن النزول عن المبدأ ، كما نجد مسرحية اياس Ajax تصور الانسان المتميز في حرصه على تنقية شرفه من العار ، أو مما يعتبره عارا ، حتى لو وصل في هذا الحرص الى حد تدمير نفسه ، والفكرة ذاتها يمكن أن نلمس أثرها بدرجات متفاوتة في مقولات مسرحياته الاخرى مثل : فيلكتيتس Philektetes وأوديب في كولونوس وغيرها .

ولم يكن سوفوكليس غريبا على عصره في اختياره لهذه الفكرة كخط أساسي في مسرحياته ففكرةالانسان المتميز كانت في الواقع من الافكار التي وصلت في بلاده اليونان بصورة بعامة ، وفي أثينة بصورة خاصة ، الى قمتها في القرن الخامس ق . م . واسارع هنا فاقول ان هذا ليس معناه أن المجتمع اليوناني ، أو الأثينيين ، نظروا الى انفسهم كشعب من البشر المتميزين أو ذوى القدرات الخارقة ، وانما الذى أود أن أقوله هو أن فكرة الانسان المتميز أو المتفوق الذى يتخطى في تفوقه قدرات الانسان العادى في احد جوانب حياته قد شكلت في تصورهم آنذاك نوعا من « النمط الانساني » الذى قد لا يصل اليه الا القلة وربما الندرة من بينهم ، ولكنه كان مع ذلك تصورا واردا حاضرا بشكل مستمر في أذهانهم وفي تأملاتهم لما يمكن أن تصل اليه قدرات الانسان ـ وهو بوصفه هذا يبتعد عن التصور البدائي الخرافي للبطولة بما يحيط بها من فكرة « الكمال المطلق » الذى لا يمكن تحقيقه على مستوى البشر ، ليقترب مما يمكن ان تكون عليه فكرة « الكمال الانساني » الذى لا يستحيل تصور تحقيقه في الواقع الحياتي لبعض الافراد في في جانب أو آخر من جوانب حياتهم ، دون أن ينفى ذلك ما قد يكون لديهم من سلبيات في جوانب اخرى .

وقد كان لهذا التصور ، او بالاحرى هذه القيمة التى سادت بين يونان القرن الخامس ق . م . أكثر من رافد . فاليونان كان يؤمنون فعلا بوجود أمثلة لهذا الانسان المتميز منذ عصر هوميروس (الذى يمثل فترة من الفولكلور الشعبي تمتد أكثر من ثلاثة قرون بين الربع الاخير من القرن الثاني عشر الى أواسط القرن التاسع ق . م .) ففي ملحمتي الالياذة والاوديسية نصادف عددا من الابطال الذين يصل كل منهم الى هذا التميز او « الكمال الانساني » في أحد جوانب حياته ، وهكذا يظهر لنا في ثنايا الملحمتين أجاممنون Agamemnon الذى يصل في تحمله الى أقصى مدى في سبيل انتصار اليونان سواء حين يتحمل عجرفة اخيليوس Achileus واهانته اثناء حصار طرواده ، أو التضحية بابنته افنجينيه Ephigenia قربانا للالهة حتى يبحر الاسطول اليوناني بسلام ، وهناك اخيليوس فى شجاعته اللانهائية وفي قدرته الحربية التي يتوقف عليها اسقاط طرواده ، وهناك كذلك أوديسيوس Odysseus بدهائه الذى لا حدود له والذى يمكنه من التغلب على مصاعب وأهوال غير عادية في أثناء رحلته البحرية عائدا من طرواده بعد سقوطها الى مقر ملكه في اثاكي على الشاطىء الغربي لبلاد اليونان ، وهناك الى جانب هؤلاء نسطور Nestor بحكمته التى لا تجارى والتي يستخدمها في رأب الصدع ابان الشقاق الكبير بين أجاممنون وأخيليوس ـ وهو شقاق كاد يودى بمصير الحملة اليونانية في لحظة من اللحظات ، وهكذا ومع ذلك فأشعار الالياذة والاوديسية تصور الى جانب هذا التميز غير العادى ، سلبيات هؤلاء الابطال ومواطن ضعفهم ، سواء فى ذلك الاندفاع الاحمق أو الانصياع للغضب أو الطيش أو غير ذلك من جوانب الضعف الانساني .

ولم تكن هذه الصورة التي ضمتها أشعار الالياذة والادويسية تصور عالما خرافيا بالنسبة لليونان وانما كانت تشكل ، في اعتقادهم الثابت ، تاريخهم الحقيقي ومنجزاتهم الفعلية ، وكان أبطال هاتين الملحمتين بالنسبة لهم أبطالا حقيقيين وجُدوا فعلا وانجزوا ما نسب إليهم فعلا . وقد ظل اليونان على هذا الاعتقاد طوال العصر القَديم ـ وقد وصل

مدى اعتقاد اليونان بحقيقة ما جاء في هذه الاشعار المنسوبة الى هوميروس الى درجة وجد فيها أفلاطون في ذلك خطرا على عقول المواطنين ، فطالب في احدى محاوراته بابعاد الشعراء جميعا خارج أسوار مدينته المثالية Politeia التي نظّر فيها كل أحلامه في النهوض بالمجتمع الاثيني(١٨) .

أما الرافد الثاني لفكرة « الانسان المتميز » عند اليونان فتمثله الآراء التي كانت قد بدأت تظهر بين فلاسفتهم في الفترة التي امتدت عبر القرنين السادس والخامس ق . م . فقد بدأ هؤلاء المفكرون يخففون من استغراقهم في البحث في الوجود ومظاهر الكون ليتجهوا بشكل متزايد إلى اتخاذ « الانسان » موضوعا لبحثهم ـ وهو أمر نراه بشكل واضح في الرسالة التي تنسب الى الفيلسوف ديمقريطس Demokritos (٤٦٠ ـ ٣٧٠ ق . م) والتي يتحدث فيها كاتبها عن تطور الانسان وعلاقته بالمجتمع(١٩) ، وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته عند بروتاجوراس Protagoras (حوالي ٤٨٥ ـ أواخر القرن الخامس ق . م) ـ أحد أعلام ـ الفكر السوفسطائي الذي انتشر في اثينه وبقية بلاد اليونـان في الفترة المعاصرة لسوفوكليس ـ وكان الشعار الذي رفعه على فلسفته هو أن « الانسان مقياس كل شيء » . وهو شعار مهما اختلفت الآراء في تفسيره(٢٠) ، فإن محوره الأساسي الذي لا يحتمل أي خلاف في الرأي هو الاهتمام الزائد بقيمة الانسان كمركز لكل ما يدور حوله . والفكرة تشكل خلفية مناسبة لفكرة الانسان المتميز ، دون ان ندفع بها لتعني أكثر مما ينبغي أن تعنيه ولكن هذا المفكر الذي كان له أثر واضح في الفكر اليوناني آنذاك لم يتوقف عند هذه الخلفية ، وانما كان يفخر بأن تعليمه يدور حول ما أسماه باليونانية « أرتية » Arete، وهي لفظة تعني أشياء كثيرة ، أكثرها شيوعا هو (الفضيلة) ، ولكن من بين معانيها الواسعة التداول « اتقان الدور الذي يقوم به الانسان في حياته » ، وهو المعنى الذي عناه المفكر والذي نستطيع أن نقترب به كثيرا من فكرة الانسان المتميز .

ونأتي الآن الى الرافد الثالث لهذه الفكرة ، وهو عصر السيادة الأثينية على كل المدن اليونانية البحرية سواء في ذلك تلك الموجودة في الجزر الواقعة في بحر إيجة (بين شبه جزيرة البلقان غرباً وآسية الصغرى شرقا) أو المطلة على شواطىء هذا البحر في الغرب والشمال أو في المهجر اليوناني على شاطئه الآسيوي في الشرق ، وقد امتدت هذه السيادة منذ آواخر العقد الثاني من القرن الخامس ق . م . لتبلغ ذورتها على عهد زعامة بركليس Perikles لأثينة في أواسط هذا القرن ، وهي زعامة استمرت ١٥ عاما متوالية ولم تنته الا بوفاته في ٣٣٠ ق . م . ـ التاريخ الذي يرجح أن مسرحية أوديب ملكا عرضت بعده بعام واحد لقد كان لهذه السيادة البحرية ، التي ابتدأت كزعامة لحلف بحرى يوناني ثم ما لبثت أن تحولت الى امبراطورية أثينية حقيقية تركت أثرها الكبير في رخاء عم المجتمع الأثيني وانعكس في فترة ازدهار شملت كل جوانب الحياة ، وعرفت أثينة خلالها عددا من الاشخاص المتميزين في شتى مناحي الانجاز سواء في الحقل الفكري أو العلمي أو الأدبي او السياسي وسواء من هؤلاء الاشخاص من كانوا مواطنين اثينيين أو من وفدوا الى اثينة ومارسوا دورهم فيها لفترات متفاوته .(٢١) ويكفي ان نذكر من بين هؤلاء أسماء لا تزال تقترن بالانجاز وتذكر بالتقدير حتى الآن : مثل

(١٨) Plato: Politeia, 607A

(١٩) Diodorus Siculus: VII-VIII

(٢٠) Russel, Bertrand: A History of Western Philosophy, Allen and Unwin, London, 1971, P. 94

Farrington, Benjamin: Greek Science, Pelican Books, 1953, PP, 86-7.

(٢١) يحى ، لطفي عبد الوهاب : اليوناني ، مقدمة في التاريخ الحضاري دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ ، صفحات ١٦٠ ـ ١٦٦

سقراط Sokrates الفيلسوف ، وهيرودوتوس Herodotos المؤرخ الذي اكتسب عن جدارة لقب « أبي التاريخ » وهيبوكراتيس Hippokrates (أبقراط عند العرب) ، الطبيب الذي لا يزال اسمه مقترنا حتى اليوم بالقسم الذي يؤديه الأطباء في شتى أنحاء العالم عند بدء مـارستهم ، وفيديـاس Pheidias أعظم نحـاتي العصر الكـلاسيكي وبركليس الذي ارتبط اسمه بنضج الديمقراطية الاثينية حتى أصبحت تذكر حتى الآن كمثل أعلى للنـظام السياسي الديمقراطي ، وسوفوكليس الذي نقدم على هذه الصفحات دراسة لاحدى مسرحياته .(٢٢)

لقد وصل هؤلاء وغيرهم كثيرون ، الى درجة من التميز ، كل في مجاله ، بحيث أصبحت فكرة « الانسـان المتميز » في تلك الفترة فكرة واردة في تصور المجتمع اليوناني ، ومن ثم أصبح طرح قضية هذا الانسان وما يمكن أن يصل اليه أو أن يتعرض له بسبب وبرغم تميزه مقولةً واردة من مقولات المسرح اليوناني في أعمال سوفوكليس .

●●●

على أن فكرة الانسان المتميز أو الانسان ذي القدرات المتفوقة ـ وهي الفكرة التي رأيناها تشكل مقولة سوفوكليس في مسرحيته أوديب ملكا ـ لا يمكن أن تكتمل دون الحديث عن فكرة اخرى تعتبر في الواقع امتدادا لها ، هذه الفكرة هي موقف الانسان المتميز ازاء القوى الالهية التي تمثلت عند اليونان ـ كما تمثلت عند كثيرين غيرهم في العصور القديمة ـ في مجمع الهي يشمل عديدا من الالهة . وفي الحقيقة فإن سوفوكليس يطرح هذه الفكرة بشكل مدبب في المشهد الافتتاحي للمسرحية ، كما نجد بعض اشارات اليها في المشهد الأخير بعد أن يفقأ أوديب عينيه حين يتيقن من حقيقة أمره(٢٣) . ومرة أخرى كان سوفوكليس هنا ابن حضارته اليونانية عموما ، كما كانت مسرحيته شاهد حضاريا على عصره (القرن الخامس ق . م) على وجه التحديد .

والذي يجعل هذه الفكرة واردة ، سواء في تفهمنا للحضارة اليونانية أو لمسرحية سوفوكليس التي تعبّر بالضرورة عن فكره ومن ثم تدخل في تكوين المقولة التي اتخذها محورا لمسرحيته هو أن الفرق بين قوى الانسان المتميز ، او البطل ، وبين القوى الالهية في تصور اليونانيين ، لم يكن آنذاك من الضخامة بحيث يحول دون المقارنة بينهما كما هو الحال في تصورنا المعاصر ، وانما كان التداخل بين كل منهما تصورا واردا ، وتصبح المسأله في الحقيقة هي مدى التداخل ومن ثم مدى المقابلة او المقارنة بين قوى الجانبين واختلاف ذلك أو تدرجه بين المرحلة التي سبقت القرن الخامس ق . م . وبين الفترة التي امتدت عبر هذا القرن ذاته ، وعلى وجه التحديد الفترة التي كتب فيها سوفوكليس مسرحيته .

وفي الحقيقة فإن تصور اليونان في هذه المسألة قد سمح ، منذ عصورهم المبكرة ، بقدر من التقارب بين الآلهة والبشر بصورة تجذب الانتباه . فرغم أنه كان هناك فرق أساسي بينهما مؤداه أن الآلهة كانت خالدة بينما كان البشر فانين ، إلا أنه فيما عدا ذلك لا نجد الآلهة ترتفع كثيرا عن تصرفات البشر ونقائصهم بما فيها من كذب وخداع وظلم وطيش ونزق واسراف في الطعام والشراب وتهافت على اللهو والمجون بل لقد كان راسخا في تصور اليونان في عصورهم

(٢٢) Homo , Leon : Pericles Experience de Demoratie Dirige . Robert Laffont, Pacis, 1954, PP. 225-264

(٢٣) راجع القسم الأخير من هذه الدراسة

المبكرة أن هناك تزاوجا ومعاشرة بين بعض الآلهة ، بما فيهم كبيرهم زيوس Zeus وبين بعض البشر . كما كان هذا التصور يجعل إرادة الآلهة ، مثل إرادة البشر ، خاضعة لسيطرة القدر .(٢٤)

والصور التي يذكرها في هذا الصدد شعراء الملاحم اليونان في العصر المبكر كثيرة ويطول أمر سردها ، ولكن ربما كان من خير ما يصورها فيما يخص المقارنة بين الآلهة والبشر ، السطور التي جاءت في الأوديسية التي تتحدث فيها الالهةُ أثينة الى البطل اليوناني اوديسيوس ، وهو يمثل فكرة الانسان المتميز ، ويجيء الحديث على هذا النحو :

انك تفوق البشر والالهة مكرا ودهاء . . .
وكلانا يتقن الكذب الذي ينفع ولا يضر
فأنت بين البشر أرجحهم عقلا وأفصحهم لسانا
وأنا بين الآلهة أكثرهم ذكاء وأخصبهم خيالا . . .(٢٥)

كما نجد بين سطور الالياذة موقفا يصف ما حدث عندما حقق اليونان نصرا في أحد المواقع ، وهنا يصف الشاعر ما حدث في هذا الموقف فيقول :

لقد مجدوا زيوس بين الآلهة . .
ونسطور بين البشر !(٢٦)

فاذا أتينا الى القرن الخامس ق . م . وجدنا أن هذا التداخل يصل إلى درجة تميل فيها الكفة إلى جانب الانسان - وهو أمر نجده واضحا في عام ٤٥٨ ق . م ، العام الذي عرضت فيه مسرحية « الصافحات » Eumenides للشاعر المسرحي ايسخيلوس Aeschylos أن هذه المسرحية تصور محاكمة أوريستيس Orestes (ابن اجاممنون) الذي كان قد قتل أمه كليتيمنسترة Klytaemnestra فحلت عليه لعنةُ ربات العقاب Erinyes ، ولكنَّ المسرحيّة تَنْتهي بالعفو عن أوريستيس - وهو حُكْمٌ صدر عن مجلس اشترك فيه البشر (ممثلين في ١٢ من شيوخ مدينة أثينة وواحدة من الآلهة هي الربة اثينة) .

وما دام هذا التداخل قد وصل إلى الحد الذي نجدُ فيه البشر والآلهة يكادون يقتربون من التساوى ، بل ترجح فيه كفةُ البشر الآلهةَ أحيانا (أوريستيس وربات العقاب) فقد أصبح من الوارد ، على الأقلِّ عند غلاة المتحررين من بين المثقفين اليونان في ذلك الوقت ، أن يقللوا من دور الآلهة إن لم يشككوا في وجودهم فعلا ؛ وفي هذا الصدد نجد المفكر السوفسطائي بروتاجوراس (الذي سبقت الاشارة إليه في مجال الاعلاء من شأن الانسان واعتباره مقياسا لكل شيء) يكتب دراسة عن الآلهة يقول في مستهلها « اما عن الآلهة فإني لا أستطيع أن أصل الى رأى مؤكد بشأن وجودهم أو عدم وجودهم أو بشأن الصورة التي يتخذونها ، اذ هناك أشياء تحول دون المعرفة اليقينية ، من بينها غموض الحياة الانسانية وقصرها (لمواصلة البحث) » .(٢٧)

(٢٤) خفاجه ، محمد صقر : هوميروس ، شاعر الخلود ، مكتبه نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، صفحات ٦٧ - ٧٣
(٢٥) Homeros: Odessey, XIII, 291-5
(٢٦) Homeros: Iliad, XI, 761
(٢٧) Apud. Russel, Bertrand, op. Cit., P. 93

وإذا كان بعضُ المثقفين ، من أمثال بروتاجوراس ، قد تشككوا في « وجود » الآلهة أو على الأقل وضعوا هذه المسألة موضع التساؤ ل ، فإن التشكك في « قوى » الآلهة يبدو انه كان يمثل استعداداً عند القاعدة العريضة للمجتمع الأثينيي منذ أواسط القرن الخامس ق . م . لا يلبث أن ينفجر إذا تعرض المجتمع لشدّةٍ من الشدائد كما حدث عندما ألمّ الوباء بالأثينيين في ٤٣٠ ق . م (وهي السنة السابقة لعرض مسرحية أوديب ملكا) . وهنا نجد المؤرخ الأثينيي ثوكيديديس Thoukydides يصف لنا هذا الوضع بوضوح في أكثر من موضع في تأريخه لعام الوباء حيث يقول : « لقد أصبحت الصلوات في المعابد واستشارة النبؤات وما شابه ذلك ، مسائل عديمة النفع بالنسبة للناس ، اذ وصلت بهم المعاناة إلى درجة أصبحوا معها لا يقيمون وَزْناً لمثل هذه الاشياء »(٢٨). كما يشير الى المعنى ذاته فيقول في هذه المناسبة « أما عن الآلهة ، فيبدو أن الأمر أصبح متساويا سواء في ذلك أتعبَّد الناسُ لهم أمْ لم يتعبدوا ، طالما ان الموت ، (من أثر الوباء) كان يحل بالاخيار والاشرار دون تمييز »(٢٩) .

— ٤ —

هذه إذن ، هي فكرة الانسان المتميز او المتفوق التي شكلت إحدى القيم الحضارية في المجتمع اليوناني بعامة وعند الاثينيين على وجه التخصيص في القرن الخامس ق . م وهي فكرة أو قيمة رأينا سوفوكليس يتخذ منها مقولةً لمسرحيته أوديب ملكا ولنحاول الآن أن نرى كيف عالج الشاعرُ هذه المقولة من خلال مسرحيته .

إننا نستطيع أن نقسم مسرحية أوديب ملكا ، فيما يخص ابراز هذه المقولة ، الى ثلاثة أشواط ، وأول هذه الاشواط يبتدىء عند فاتحة المسرحية حين يأتي أهل طيبة الى قصر أوديب يلتمسون منه أن يجد طريقةً يخلصهم بها من لعنة الوباء الذي ألمَّ بالمدينة ، ثم يتدرج حتى نعرف أن سبب اللعنة هو أن قاتل لايوس ، المالك السابق لطيبة ، لا يزال مقيما بالمدينة . وينتهي الشوط بانتظار تيرزياس العراف وما سيقوله في هذا الشأن . ويلي هذا الشوط الثاني الذي ينطق فيه تيرزياس بكلماته التي نعرف منها أن أوديب هو الرجل الذي ارتكب هذه الجريمة وزاد عليها أنه تزوج من أقرب الناس إليه ، أمه ، الملكة يوكاستة . وعلى اثر هذا يقوم أوديب بمحاولة التحقق من كلام تيرز ياس ، وفي أثناء هذه المحاولة يتعرف أوديب على الحقيقة بشكل تدريجي من خلال عدة مشاهد لاهثة في تلاحقها حتى تتكشف له بشكل تام . أما الشوط الثالث والأخير فنجد فيه أوديب يفقأ عينيه أمام بشاعة الحقيقة التي عرفها ، ثم يستوعب الجميع وطأة ما حدث ، سواء في ذلك أوديب ، أو صهره كريون الذي يصبح وصيا على الحكم ، أو أهل طيبة الذين يمثلهم أفراد الجوقة .

وفيما يخص الشوط الأول نجد سوفوكليس يوجه انتباهنا في المشهد الافتتاحي بشكل مدبب إلى فكرة الانسان المتميز التي نلمسها في الحوار الدائر بين أوديب وأفراد الجوقة وهنا نجد أن كاهن الالٰه زيوس ، وهو رئيس الجوقة يخاطب أوديب بعد أن يشرح له أبعاد الخطْب الذي ألمَّ بالمدينة فيقول :

ولذلك يا سيدى فإننا ، أنا وهؤلاء الابناء ،
نجلس امام قصرك

(٢٨) Thukydides: II, 47:4

(٢٩) Ibid.: II, 52:3-4

لا نلجأ اليك كإلٰه جديد ينضم إلى الآلهة
ولكن بوصفك الأول بين الرجال . .
سواء في معالجة الشئون اليومية أو في استلهام الآلهة . . .
ألم تكن أنت الذي خلصنا من لعنة المخلوقة الشريرة
دون معرفة حصلْت عليها مِنّا أو من غيرنا
لا ، ولكن بوحي من أحد الالهة . . جدّدت فينا الحياة(٣٠)

وهنا ، كما نرى ، تقفز إلى السطح فكرة الانسان المتميز بشكل مباشر ، فأهل طيبة يلجأون إليه ليس بوصفه حاكما في المقام الأول ، فهم قد ولوه على مدينتهم « بعد » أن حل لغز المخلوقة العجيبة وأزال عنهم لعنتها ، ونتيجة لهذا الانجاز ، وليس « قبل » ذلك ، وهو في هذا لم يكن مدينا بشيء إلا لتميزه كإنسانٍ ، فهو لم يحْصل في التوصل الى إنجازه على معرفة مسبقة منهم أو من غيرهم .

كذلك تبرز هنا مسألة الانسان المتميز إزاء الآلهة ؛ فالانجاز الذي قام به أوديب حققه بوحي من الآلهة . ومع ذلك فأهل طيبة لا يذهبون في ملمتهم إلى معبد هذا الآله ، وإنما يأتون ومن بينهم كهنة الآلهة إلى أوديب ، كما يذكر ذلك كاهن إلاله زيوس (كبير الآلهة) في موضع سابق من المشهد حين يقول :

إنك ترى يا أوديب . . كيف نتجمّع هنا . .
كهنة ، من بينهم أنا ، كاهن زيوس ، ونخبة من نخبة شبابنا(٣١)

كاهن كبير الآلهة ، إذن ، هو الذي يأتي إلى أوديب الرجل (قبل أن يكون أوديب الحاكم) حين يلم الخطب بالمدينة ، وليس أوديب هو الذي يذهب إلى معبد الالٰه وكاهنه حسبما هو طبيعي ومعتاد ، حقيقة أن كاهن زيوس يذكر في أثناء حديثه مع أوديب ان « العامة . . قد تجمعوا في ساحتي المدينة وحول محرابي الربة أثينة بالاس وعند مكان النبؤه على شاطيء نهر أسمينوس ، ولكن هؤلاء هم « العامة » الذي ينتظرون الذي يأتي ولا يأتي ، أما الكهنة ونخبة الشباب الذين ذهبوا لمقابلة أوديب فهم « أهل الرأي » الذين جاءوا ليشرحوا قضيتهم ويطلبوا التوصّل إلى حل لها ويقترحوا طرقا لذلك ، من بينها « مشورة أهل الراى » حسبما جاء في كلام الكاهن في موضع آخر من حديثه . واذا كانت صفة الانسان المتميز واضحةً من حديث ذوى الرأي من أهل طيبة الذين تمثلهم الجوقة ، فإن هذه الصفة ليست أقل وضوحا في حديث أوديب معهم ، فهو غير غافل عما ألم بالمدينة :

اني أعرف ، وكيف لا أعرف
الأمر الذي أتى بكم الى هنا
كما أعرف جيدا ما تمرون به من آلام . (٣٢)

---

(٣٠) سطور ٣٠ ـ ٣٩
(٣١) سطور ١٥ ، ١٨ ، ١٩
(٣٢) سطور ٥٨ ـ ٦٠

وهي ليست معرفة سلبية يتوقف عندها أوديب ، وإنما هي معرفة يعقبها من جانبه تدبر للأمور ، فقد « طرق مجالات الفكر بلا حدود بحثا عن طريق للخلاص » ، كما أرسل صهره كريّون Kreon إلى محراب الاله أبوللو apol-lo (في مدينة دلفي) ليعرف « كيف يخلص المدينة بالفعل وبالكلمة » . ومع كل ذلك فهو لا يكتفي بما قام به ، ولكنه حين يلتقي بممثلي أهل طيبة المتجمعين أمام قصره يحرص على أن يعرف منهم ما يمكن أن يكون قد غاب عنه :

يا أبنائي ، انه لم يكن من المناسب أن أعرف من غيركم
ولكني ، أنا أوديب . . ألتقي بكم لاعرف بنفسي(٣٣)

ثم يتجه إلى كاهن زيوس ويطلب إليه ، في معنى واضح ، أن يكون متحدثا باسم الحاضرين ليعرف منه ، فيما يتخطى الخطوط العامة للمُلِمّة ، ما يريدون عرضه من تفاصيل .

فإذا انتقلنا الى المشهد الثاني من هذا الشوط الأول ، وهو المشهد الذي يبدأ بعودة كريون ومعه ما عرفه عن سر اللعنة التي حاقت بالمدينة ، يوجه إليه أوديب فيضا من الأسئلة ، هي أسئلة المستقصى للحقيقة الذي لا يترك جانبا من الأمر حتى يستفسر عنه . إنه يعرف ، من أول رد لكريون ، سبب اللعنة ، وهو أن قاتل الملك السابق لايوس لا يزال بالمدينة وأن الخلاص من هذه اللعنة هي أن يقتل القاتل أو ينفي من المدينة . وبمجرد أن يعرف ذلك يبدأ سيل استفساراته : هل كان الملك ، حين قتل ، في القصر أن في الحقل أم على سفر ، هَلْ كان له مرافقون في سفرته ، هل نجا أحد منهم ، ما الذي رآه التابع المرافق الذي نجا من القتل « فإن قرينةً واحدة قد تقودنا على الطريق لتتبع الحقيقة »(٣٤) ، ما الذي منع أهل طيبة من التحقيق في هذا الأمر الجلل بعد أن قتل لايوس مباشرة ، وحين يعرف من إجابة كريون أنهم شغلوا آنذاك بوطأة المخلوقة العجيبة يكون قراره المباشر « إذن سأبدا كل شيء من البداية حتى أجْلو ما غمض من الأمر »(٣٥) . هذا ولم يكن استفساره وقراره هو كل شيء في سبيل تهيئة الأمور للبحث عن الحقيقة ، فحين يشير أفرادُ الجوقة عليه بالاستعانة بالعراف تيريزياس نجد أن أوديب لم تفته هذه الفكرة « لقد أرسلت في طلبه مرتين ، بناء على رأي كريون ، وقد تعجبت طويلا لعدم حضوره حتى الآن »(٣٦) . وهكذا يصبح كل شيء معدا للشوط الثاني من المهمة التي كرس نفسه للقيام بها .

●●●

واذا كان هذا التتبع الدائب لمعرفة أبعاد الموقف توصلا الى بداية الطريق في البحث عن الحقيقة قد ظهر في الشوط الأول فإن الشوط الثاني من المسرحية يبرز الدأب نفسه الذي لا يفتر لحظة واحدة في محاولة الكشف عنها . ففي بداية هذا الشوط يحضر تيريزياس الذي يعرف الحقيقة وهول وقعها ، ولذا يرفض الادلاء بما يعرف ويراوغ أمام الالحاح

(٣٣) سطور ٧ - ٩
(٣٤) سطور ١٥ - ١٦
(٣٥) سطر ١٣٢
(٣٦) سطور ٢٨٨ - ٢٨٩

المستمر لأوديب ملمّحا مرة بأن ما يعرفه « سيسبب ضيقا لنفسه ولاوديب » ، (٣٧) ومرة أخرى بأن « ما سيكون سيكون فما جدوى الكلام »(٣٨) ، وهي تلميحات كانت كفيلةً بأن يتوقف ، أو على الأقل يراود نفسه ويتحسب للنتائج قبل المضي في تقصيه للحقيقة ، ولكن سوفوكليس لا يريد لبطل مسرحيته أن يكون هذا الانسان العادي ، فأوديب ممثل مقولة الانسان المتميز ، وهو يتصرف ويتكلم من واقع هذا التميز . وهكذا يأتي رده باترا « طالما أن ما سيكون سيكون فلا بد ان تخبرني به » ! .(٣٩) ثم يمضي في إصراره الذي يصل إلى التلميح باتهام تيريزياس بأن له يدا في الجريمة ، وعندها يواجه العراف أوديب بما يعرف - إن أوديب هو الذي قتل الملك لايوس وأنه فوق ذلك يعاشر في الخطيئة أقرب الناس إليه (امه) دون أن يدري بالعار الذي يتمرغ فيه .

ولكن هل تكون هذه نهاية المطاف في البحث عن الحقيقة بالنسبة لأوديب ؟ انه لم يَدْعُ تيريزياس العراف الا بعد أن ألح عليه كريون كما رأينا في المشهد الأول ، فالاعتماد على العرافة والعرافين قد تكون وسيلة الانسان العادي في التعرف على الأمور ، ولكن ليس اوديب الذي ينشد المعرفة الحقة ويتميز بها . لقد كانت هذه المعرفة الحقة هي وسيلته في حل اللغز الذي القت به اليه المخلوقة العجيبة ، وكان هذا الحل هو الذي رفع اللعنة عن أهل طيبة في الماضي فأعطوه ثقتهم وولوه حاكما عليهم . وهو لن يحيد عن هذا النوع من المعرفة في سبيل البحث عن الحقيقة حتى يرفع عنهم اللعنة الجديدة . وهكذا يُعْمِلُ أوديب فكره : إن العراف قد يكون مدّعيا أو كاذبا ، وقد تكون المسألة في حقيقتها مؤامرة من جانب كريون ، يقوم فيها تيريزياس بتلطيخ اسم اوديب تمهيدا لاستيلاء كريون على الحكم - وهو امر وارد ، فالمدينة يشيع فيها الاضطراب بالضرورة من جراء الوباء الذي ألمّ بها ، ومن الممكن في هذه الاحوال أن يحدث أي شيء ، فحكم اوديب يقوم على اساس انه فرد متميز وليس على اساس من الوراثة ، ومن الوارد ان يحاول متآمر أن يضربه في تميزة فيهتز حكمه او يضيع(٤٠) . وهكذا يوجه اوديب اتهامه الى كل من كريون وتيريزياس ، ولكن هذا الموقف لا يلبث ان يمر بعد ان تقنعه يوكاستة بالعدول عنه في ضوء ما تعرفه من استحالة اقدام كريون ، وهي اخته ، على امر من هذا النوع ، وينتهي الأمر بأن يصرف اوديب صهره فيما يشبه الاعتذار ، كما يصرف تيريزياس ويقرر ان يمضي في تقصيه للحقيقة ليرى ما اذا كانت تدعم ما ذكره العرّاف .

واذا كان اوديب قد بدأ بحثه عن الحقيقة على هذا الاصرار الذي لايقنع بأقل من المعرفة الحقيقية للأمور ، فان هذا الاصرار ظل ملازما له في تصاعد مستمر كلما تكشفت ابعاد الحقيقة ، مرحلة بعد مرحلة ، لتحاصره بظلها الداكن قبل ان تطبق عليه تماما . وي هذا الصدد يلتقي بثلاثة اشخاص يحاول في حديثه مع كل منهم ان يجمع كل ما يستطيع جمعه من تفاصيل ، ويقابل بشكل مستمر بين هذه التفاصيل توصلا الى تصديق او تكذيب ما ذكره العراف . وفي اول هذه اللقاءات ، وكان مع زوجته يوكاستة ، يعرف ان لايوس ، زوجها السابق ، قد عرف من نبوءة دلفي ان ابنا سيولد له من يوكاستة وان هذا الابن سيقتله ، وهكذا حين انجب منها صبيا ارسله مع احد اتباعه ليلقي به بعيدا عن جبل كيثايرون حتى يموت من التعرض في العراء ، بعد ان قيده بأن أنفذ سيخا في كعبيه . كذلك يعرف اوديب في هذا اللقاء

(٣٧) سطر ٣٣٢

(٣٨) سطر ٣٤١

(٣٩) سطر ٣٤٢

(٤٠) Whitman, Cedric H.: OP. CIT., P. 131

أن لايوس قد قتل عند مفرق ثلاثة طرق بيد مجموعة من قطاع الطرق ليسوا من ابناء طيبة ، وأن هذا حدث قبل مجيئه (أوديب) الى طيبة بفترة وجيزة ، كما يعرف الى جانب ذلك اوصاف الملك المقتول وهنا عن طريق المقارنة بآثار السيخ التي كانت لا تزال ظاهرة في كعبيه ويتذكر ما حدث وهو في طريقه الى طيبة اول مرة ، يبدأ الشك يساوره ويدرك ان مصيره اصبح معلقا على كلمة التابع الذي كان في رفقة الملك لايوس ونجا من القتل ، فاذا كان الملك قد قتل على يد مجموعة ثبتت براءة اوديب ، اما اذا كان القاتل شخصا واحدا فقد ثبتت عليه الجريمة .

وقد كان هذا كفيلا بان يرد شخصا عاديا عن المضي في بحثه عن الحقيقة ، بعد ان بدأت الحلقة تضيق حول عنقه ، ولكن اوديب ، بطبيعته المتميزة لا يمكن ان يتخلى عن هذه الطبيعة ، وهكذا يطلب اوديب من يوكاستة ان ترسل في طلب هذا التابع الذي كان قد غادر القصر منذ ان حل به اوديب عى اثر دخوله طيبة بعد مقتل لايوس ، بينما يلتقي هو برسول اتى من كورنثة ، وفي اثناء حديثه معه يعرف انه (أوديب) لم يكن ابنا حقيقيا لبوليبوس ملك كورنثة كما كان يعتقد ، وان هذا الرسول كان قد قدمه الى الملك الكورنثي بعد ان تسلمه كطفل وليد عند جبل كيثايرون من تابع من بيت لايوس ملك طيبة السابق ، وحين يسأل اوديب يوكاستة ، التي كانت قد تيقنت بعد ما ذكره الرسول من الحقيقة المرة الكاملة (اذ كانت هي التي اعطت الطفل للخادم حتى يموت في العراء) تحاول ان تصد اوديب بكل الطرق عن المضي في بحثه ولكن الاصرار هو الاصرار ولابدّ من الوصول الى المعرفة الكاملة ـ الحقيقة :

يوكاستة : إني أتوسل إليك ألّا تفعل هذا
أوديب : لا استطيع . لابد أن أصل الى الحقيقة الكاملة .[41]

ثم نصل الى المشهد الاخير من هذا الشوط الثاني من المسرحية ، حين يحضر التابع ، وهو الشخص الذي يعرف كل شيء على اساس الواقع ، فهو الذي اخذ الطفل الوليد وسلمه الى الراعي الكورنثي (وهو الرسول الذي رأينا اوديب يلتقي به في المشهد السابق) ، وهو الذي رأى أوديب يقتل لايوس وهو الذي رآه يتزوج من يوكاستة ، وحين لا يريد التابع ان يفضي بما يعلم يلاحقه ، بل يطارده ، اوديب بأسئلته ، ويلحق ذلك بتهديده بالقضاء عليه ، ويظل كذلك حتى يعرف منه ان الطفل كان من بيت لايوس ، ولا يبقى الا الخيط الاخير ، وهو ان الطفل هو ابن لايوس ذاته ، حتى يتيقن اوديب من حقيقة امره :

التابع : إني اقف عند الحافة الخطرة للكلام
اوديب : وأنا عند الحافة الخطرة للسماع .
ولا بد أن أسمع[42]

(٤١) سطور ١٠٦٥ ـ ١٠٦٦
(٤٢) سطور ١١٦٩ ـ ١١٧٠

وقد سمع ، وعرف ، وتأكد وبهذا يكون سوفوكليس قد وضع كل شيء في بنائه لمسرحيته ، ليخدم مقولة انسان متميز كانت ميزته التي تفوق بها على غيره ، وكانت في الوقت ذاته مأساته في صعوده الكبير وسقوطه الكبير ، هي البحث وراء الحقيقة توصلا للمعرفة الحقة .

●●●

ويأتي الشوط الاخيرة من المسرحية تذييلا يدعم هذا التميز في البحث عن الحقيقة ، فأوديب لا يكتفي بالوصول اليها ، ولكنه يتحمل نتائجها ، مهما كانت هذه النتائج . انه لم يقنع بعد ان اكتشف انه قاتل لايوس ، ابيه ، بأن يفرض على نفسه الحكم الذي كان سيفرضه . على القاتل ، وهو القتل او النفي خارج طيبة ، ولكنه يفعل ما هو اشد فيفقأ عينيه بنفسه ويطلب الى كريون ان يبعث به الى المنفى . ورغم ان سوفوكليس يضع على لسان اوديب شيئا من الرثاء لنفسه ـ وهو امر وارد انسانيا ، بل هو وارد تراجيديا لاظهار هول ما يمكن ان يؤدي اليه اكتشاف الانسان لحقيقة نفسه ، الا ان الشاعر يجعل بطل مسرحيته يتحمل مصيره في جلد ويصمد امامه . وهكذا نجد اوديب يقول « إن ما تم قد تم على خير وجه »[٤٣] كما يقول في مكان آخر « بيدي حَكَمْتُ على نفسي ، ووصمت نفسي كمجرم » ، [٤٤] كما يقول في موضع ثالث « اني نفسي لابد ان احمل لعنتي دون ان يشاركني فيها أحد »[٤٥] . واذا كان أوديب يشير في مناسبتين خاطفتين الى يد الآلهة فيما حدث له دون ان يتوقف عند هذه المسألة ليناقشها فانه يردف هاتين الاشارتين بأنه يجب ان يتحمل ما وقع له ، فيقول في احداهما « ان الآله حدد ارادته تماما ، أن يدمر قاتل ابيه ، المجرم ، وانا هو ، بينما يقول في ثانيتهما ، حين يسأله افراد الجوقة عما جعله يودي بنظره :

إن أبوللو ، أيها الأصدقاء ،
هو الذي جاء بهذه الويلات
اما اليد التي وجهت الضربة
فهي يدي وحدي[٤٧]

وبنهاية هذا الشوط الثالث ، يكون سوفوكليس قد وضع التذييل الملائم لفكرة « الانسان المتميز » التي جعل منها مقولة لمسرحيته اوديب ملكا .

❊❊❊

(٤٣) سطر ١٣٩١
(٤٤) سطور ١٣٨١ ـ ١٣٨٢
(٤٥) سطور ١٤١٤ ـ ١٤١٥
(٤٦) سطور ١٤٤٠ ـ ١٤٤١
(٤٧) سطور ١٣٢٩ ـ ١٣٣١

الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر

سامية أسعد

الحديث عن الأسطورة في الأدب ، وموقعها منه ، لا بد وأن يسبقه حديث عن محاولات تعريف هذا المفهوم ، نظراً لما أثاره من جدل ومناقشات . ومن الطبيعي أن نبدأ هذا الحديث بالرجوع الى المعاجم . ففي أحدث معاجم اللغة الفرنسية وأشملها : Le Robert ، نجد تعريفاً يلم بكافة جوانب الكلمة ومعانيها ويقول ان الأسطورة « قصة خرافية ، عادة ما تكون من أصل شعبي ، تصور كائنات تجسد ، في شكل رمزي ، قوى الطبيعة ، أو بعضاً من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم » . ويمكن أن تقارن الأسطورة بكل من الحكاية والرمز . وتتخذ الأساطير أهمية قصوى في الديانات البشرية والآداب الشعبية . ومنها ما هو ديني ودنيوي ؛ فهناك على سبيل المثال أساطير مسيحية وأساطير وثنية ، ويقول د. دي روجمون D. De Rougemont ، في كتابه الحب والغرب : « يمكن أن نقول ، بصفة عامة ، إن الأسطورة قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة ، تلخص عدداً لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلاً أو كثيراً . وبالمعنى الضيق للكلمة ، تترجم الأسطورة قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية بعينها ، وتنتمي ، بالتالي ، إلى العنصر المقدس الذي تكونت حوله هذه الجماعة . والأسطورة لا مؤلف لها ويتعين أن يكون أصلها غامضاً ، وأن يكون معناها نفسه غامضاً إلى حد ما . ولعل أعمق سمات الأسطورة أنها تتمكن منا ، رغماً عنا عادة » . وبالمعنى الواسع للكلمة تصور الأسطورة بعض الأحداث أو الشخصيات التي يعتبر وجودها حقيقة مسلماً بها ، وحرّفها أو ضخمّها كل من الخيال الجماعي والتقاليد الأدبية الراسخة . بهذا المفهوم ، يمكن الحديث عن أسطورة فاوست ، ودون جوان ، ونابليون الخ . . . .

وقد تستخدم كلمة الأسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطوري ، نتيجة للطابع الرمزي الذي قد يعطى لها . وقد تعني شيئاً أو شخصاً لا وجود له . واذا استخدمت للمبالغة ، دلت على شيء فريد في نوعه لدرجة يبدو معها وكأنه ناتج عن الخيال المحض .

وتستخدم كلمة الأسطورة أيضاً للتعبير عن فكرة ما ، أو عرض لنظرية ما عن طريق السرد الشعري ، أو تصوير حال البشرية في ماضٍ خيالي أو مستقبل خيالي تصويراً مثالياً . يمكن الحديث ، مثلاً ، عن أسطورة العصر الذهبي ، أو الفردوس المفقود ، أو المدينة الفاضلة ، الخ . . . .

وتطلق كلمة الأسطورة أيضاً على الصورة المبسطة ، وعادة ما تكون وهمية ، التي تتكون لدى بعض الجماعات الإنسانية عن فردٍ ما أو حديث ما ، وتلعب دوراً حاسماً في سلوكهم أو تقديرهم للأمور . وعن هذا المعنى نشأت بعض العبارات ، مثل « خلق الأساطير الجديدة » ، وهدم الأساطير Demystifier ، كما تطلق على الفكرة التي تميل إلى التحول إلى أسطورة ؛ يمكن الحديث عن أسطورة البطل ، أو القائد أو النجم السينمائي ، أو البرود البريطاني ، الخ . . . . يقول د. روبس D. Rops في هذا الصدد ، في كتابة « عالم بلا روح » : « ما هي الأساطير البسيطة التي تحرك هذا الحشد وتثير أهواءه ؟ يمكن أن نكتشفها في الصحف التي يقرؤها والعروض التي يشهدها والكلمات التي يقولها . وهذه الأساطير أربعة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً : أسطورة المال ، والراحة ، والعمل ، والسرعة » . ويقول ايتامبل Etiemble عن الأسطورة في كتابة « أسطورة رامبو » : « تعني كلمة الأسطورة اليوم ، بالنسبة لعدد كبير جداً من الناس ، الفكرة المبهمة ، أو الكذب أو الخطأ . . . وأستطيع أن أسوق عشرات الاستشهادات التي تؤكد انتشار هذا المعنى وتعميمة . ففي عام ١٩٥٠ ، أصبحت كلمة أسطورة تطلق طواعية على كل الأفكار الخاطئة ، وأي تفسير خاطيء لأي حدث أو أية نظرية . . . » .

واذا انتقلنا الى كتابات العلماء الذين تخصصوا في دراسة الأساطير ، لمسنا تطوراً ملحوظاً . فهم يقولون إن دراسة الأسطورة اليوم تنطلق من منظور يتعارض مع منظور القرن التاسع عشر إذ لا تعتبرها حكاية أو خيالاً أو وهماً وانما تفهمها بالطريقة التي تفهمها بها المجتمعات البدائية . ويوضح م. الياد Eliade أن كلمة أسطورة تعني ، عند هذه المجتمعات ، قصة حقيقية ، مقدسة مثالية لها دلالتها . والمعنى الجديد الذي أعطاه العلماء لهذه الكلمة جعل اللغة العادية تستخدمها استخداماً يشوبه شيء من اللبس ، وعادة ما يقصد بها اليوم الخيال أو الوهم . واذ يرجع الياد[(١)] إلى تاريخ الكلمة ، يلاحظ أن « الإغريق افرغوا الأسطورة تدريجياً من قيمتها الدينية والميتافيزيقية ، وانتهى بها الأمر إلى الدلالة على كل ما لا يمكن أن يوجد حقاً[(٢)] من ناحية أخرى ، نسبت كل من اليهودية والمسيحية الى مجال الكذب والوهم كل ما لم تصدق عليه التوراة أو يصدق عليه الانجيل .

ويدرس الياد في كتابه عن الأسطورة ، وفي المقام الأول ، المجتمعات التي ظلت الأسطورة حية فيها ، بمعنى أنها ظلت تقدم بعض النماذج للسلوك الإنساني وتعطي بالتالي للوجود قيمة ومعنى . ويدرك أنه من الصعب تعريف

(١) م . الياد ، « جوانب من الأسطورة » ، جاليمار ، ١٩٦٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص١٠ .

الأسطورة تعريفاً يقبله كل العلماء ، ويمكن أن يفهمه في الوقت نفسه غير المتخصصين : « هل يمكن إيجـاد تعريف واحدينسحب على كافة أنماط الأساطير وأشكالها ، في كافة المجتمعات البدائية والتقليدية ؟ ذلك أن الأسطورة واقع ثقافي معقد للغاية ، قد نتناوله ونسره من زوايا متعددة ومتكاملة »[٣] . ومع ذلك ، يعرف الأسطورة بقوله : « تروى الأسطورة قصة مقدسة ، وحدثاً وقع في الزمان الأول ، زمن البدايات الخرافي . بعبارة أخرى تروى الأسطورة كيف خرج واقع معين إلى حيز الوجود ، بفضل مآثر بعض الكائنات الخارقة للطبيعة ، سواء كان واقعاً كاملاً ، أو الكون ، أو جزءاً منه : حزيرةً ، أو نوعاً من النبات ، أو سلوك إنسانياً . . . فهي تروي إذن عملية خلق ، دائماً . . . ولا تتحدث إلا عما وقع بالفعل . . . وتعرف شخصياتها بما قامت بفعله في زمن البدايات الرائع . وهكذا تكشف الأساطير عن نشاطها الابداعي وقدسية أعمالها بايجاز ، تصف الأساطير الطرق المختلفة التي يدخل بها العنصر المقدس في العالم ، فجأة . وهكذا الدخول المفاجيء هو الذي يُوجِدُ العالَمَ حقاً . . . بل إن الانسان أصبح كما نراه اليوم أي كائناً ثقافياً ، زائلاً ، وله جنس معين ، نتيجة لتدخل بعض الكائنات الخارقة للطبيعة[٤] هذا ويؤكد إلياد على جانبين أساسيين في الأسطورة : تعتبر الأسطورة قصة مقدسة ، وحقيقية بالتالي ، لأنها ترجع دائماً إلى بعض الحقائق ، وبما أنها تتحدث عن ميلاد الكائنات الخارقة وقدرتها المقدسة ، تصبح نموذجاً مثالياً لكافة الأنشطة الانسانية التي لها دلالتها . كما أنه يربط بين الأسطورة والتاريخ من ناحية والانسان البدائي وإنسان العصر الحديث من ناحية أخرى : « في حين أن إنسان العصر الحديث يعتبر نفسه نتاجاً لمجرى التاريخ العالمي ، ولا يشعر أنه مجبرٌ على معرفة هذا التاريخ معرفة تامة ، نجد أن الانسان في المجتمعات البدائية مجبر على أن يتذكر تاريخ قبيلته الأسطوري ، بل مجبر على إحياء جزء كبير منه بطريقة دورية ، وهنا يكمن أهم فرق بين إنسان العصر الحديث والإنسان في المجتمعات البدائية[٥] » .

●●●

لن ندخل في مزيد من التفاصيل ، بل نتوقف ، مع إلياد ، عند العلاقة بين الأسطورة والأدب . الأدب عامة ، والأدب الملحمي خاصة ، له علاقة وثيقة بالميثولوجيا والسلوك الميثولوجي . ويمكن اعتبار السرد الملحمي أو الروائي امتداداً للسرد الأسطوري ، على مستوى آخر ولغايات أخرى ، شأنه في ذلك شأن السرد في الأجناس الأدبية الأخرى . وفي كلتا الحالتين يتعلق الأمر برواية قصة لها دلالتها وسلسلة من الأحداث الدرامية التي وقعت في ماضٍ يغلب عليه الطابع الخرافي . ولا بد من التأكيد بأن السرد ، نثراً ، في الرواية خاصة ، احتل في المجتمعات الحديثة المكان الذي كانت تشغله رواية الأساطير والحواديت في المجتمعات التقليدية والشعبية . من هذا المنظور ، يقول إلياد إن « الولع الحديث بالروايات ينم عن رغبة في الاستماع الى أكبر عدد ممكن من القصص الأسطورية التي فقدت طابعها المقدس واكتفت بالتستر وراء بعض الأشكال الدنيوية[٦] » .

---

(٣) المرجع السابق ، ص١٤ .
(٤) المرجع السابق ، ص١٥ .
(٥) المرجع السابق ، ص٢٣ - ٢٤ .
(٦) المرجع السابق ، ص٢٣٠ - ٢٣١ .

لا يستطيع الباحث أن يغفل ، في حديثه عن الأسطورة ، كتاب رولان بارت R. Barthes الشهير ، « أساطير » (١٩٥٧) . يتكون هذا الكتاب من جزء تطبيقي وآخر نظري عنوانه : « الأسطورة اليوم »[٧] . ويؤكد هذا الجزء النظري أن الأسطورة لم تمس الأدب فحسب ، بل تعدته إلى النقد . الجديد في تناول بارت لها هو ربطها بعلم العلاقات أو السيمولوجيا الذي اهتم به النقاد الجدد .

يعلل بارت اهتمامه بالكتابة عن الأساطير المعاصرة بتحول المجتمع الفرنسي المعاصر ، وهو مجتمع البورجوازية الصغيرة « إلى مجال مختار الدلالات الأسطورية » . تسبح فرنسا كلها في هذه الأيدلوجيا التي لاتسمى : الصحافة والسينما ، والمسرح والأدب ، والاحتفالات ، والعدالة ، والدبلوماسية ، والأحاديث ، والجو ، والجرائم التي ترتكب ، والزواج الذي يقابل بالتأثر ، والطعام الذي نحلم به ، والملابس التي نرتديها . . . كل شيء في حياتنا اليومية يرجع إلى تصور البورجوازية لعلاقة الانسان بالعالم ؛ نحن نعيش القوانين البورجوازية وكأنها قوانين بديهية لنظام طبيعي[٨] » . ويحاول أن يقدم وصفاً شاملاً للأسطورة يمثل مرحلة هامة من مراحل تطوره الفكري ولا يتعارض مع ما عمد إليه في « درجة الصفر في الكتابة » ، بل يكمله .

ويعرف بارت الأسطورة بأنها تقليد يكشف عن واقع طبيعي أو تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة ، وهذا هو معناها عند الاغريق . ثم يقول إنها تحولت إلى عملية تضليل ، وشيء عابث خداع ، وفي نهاية المطاف الى سنة أي « كود » . ويستخدم في حديثه عنها عبارات مأخوذة عن اللسانيات . فهي « كلام » و « رسالة » و « نظام للتواصل » . وهي « لا يمكن أن تكون شيئاً أو تصوراً أو فكرة ، بل مشكل ومعنى[٩] » . ولا تعرف الأسطورة بمادة رسالتها ، وانما بالطريقة التي تنقل بها هذه الرسالة . لكن ، هل يعني ذلك أن كل شيء يمكن أن يكون أسطورياً ؟ يرد بارت بالإيجاب : « نعم فيما اعتقد . . . أي مادة في العالم يمكن أن تنتقل من الوجود المغلق الصامت الى حالة كلامية مفتوحة يمكن أن يمتلكها المجتمع[١٠] » . وبما أن الكلمة الأسطورية رسالة ، فهي يمكن أن تكون شيئاً آخر غير الكلام ، أي كتابة أو صورة ، أو تصويراً ، أو سينما أو ريبورتاجا صحفياً ، أو اعلاناً ، الخ . . . .

ويربط بارت بين الأسطورة والسيميولوجيا . ففي الأسطورة ، نجد ، على حد قوله ، الدال والمدلول والعلامة . لكنها نظام خاص « يبني إبتداء من سلسلة من العلامات الموجودة سلفاً ، أي أن العلامة في النظام الأول تصبح دالاً في النظام الثاني وهلم جرا[١١] . وتشتمل الأسطورة على نوعين من العلامات ، أحدهما لغوي ، وهو الكلام الذي تستولى عليه الأسطورة لكي تبني نظامها الخاص ، والآخر هو الأسطورة ذاتها التي يسميها بارت « ما وراء الكلام » لأنها لغة ثانية يجرى بها الحديث عن لغة أولى . والدال في الأسطورة كما يراها بارت شكل ومعنى ، في أن واحد . وعندما يصبح المعنى شكلاً ، يتحول الى فراغ . ولا يعنى هذا التحول أن الشكل يلغى المعنى . كل ما هنالك أنه يفقده قيمته ، ويظل

(٧) انظر « أساطير » ، ١٩٧٠ ، ص١٩١ - ٢٤٧ .
(٨) المرجع السابق ، ص٢٤٩ .
(٩) المرجع السابق ، ص٢١٥ .
(١٠) المرجع السابق ، ٢١٦ .
(١١) المرجع السابق ، ص٢٢١ .

المعنى حياً . ومن حياته يتغذى شكل الأسطورة . والانتقال المستمر من الشكل الى المعنى هو الذي يعرف الأسطورة . ويلاحظ بارت أن التصور الأسطوري يجد أمامه عدداً غير محدود من الدالات ، على سبيل المثال ، يمكن أن يكون كتاباً بأكمله دالاً لمدلول واحد .

ولا شك أن النقاد استفادوا ، ويمكن أن يستفيدوا ، من الطرق الثلاثة لقراءة الأساطير والتي يقول عنها بارت :

« ١ ـ إذا نظرتُ الى الدال الخالي (من المعنى) ،جعلتُ المدلول يملأ شكل الأسطورة ، بلا لبس أو غموض ، ووجدت نفسي أمام نظام بسيط ، تصبح فيه الدلالة حرفية هذه الطريقة هي ، على سبيل المثال ، الطريقة التي يتبعها منتجو الأساطير ، كالمحرر الصحفي الذي يبدأ من المدلول ثم يبحث عن شكل له .

٢ ـ اذا نظرتُ الى الدال الملآن ، ميزتُ فيه الشكل بوضوح ، ومن ثم التغيير الذي طرأ عليه ، واستطعتُ أن أحلل دلالة الأسطورة .

٣ ـ واذا نظرتُ الى الدال على أنه مجموعة مكونة من شكل ومعنى ، تلقيتُ معنى غامضاً[١٢] » .

تعمل الطريقتان الأولى والثانية على هدم الأسطورة ، إما بابراز هدفها واما بالكشف عنها . أما الطريقة الثالثة ، فتجعل القاريء يعيش الأسطورة كما لو كانت حقيقية وغير حقيقية في آن واحد . وعلم العلامات يحتم اعتماد الطريقة الثالثة لأن قاريء الأسطورة هو الذي يكشف عن وظيفتها الأساسية .

ويرى بارت أن أفضل سلاح يمكن استخدامه ضد الأسطورة هو انتاج الأساطير الصناعية التي يقدم لنا الأدب أمثلة كثيرة لها . يكفي لذلك أن نجعل من الأسطورة ذاتها ومن دلالاتها بداية لأسطورة ثانية ؛ ويذكر بارت من بين هذه الأساطير رواية ج. فلوبير « بوفار وبيكوشيه » . يمكن اعتبار الحديث الذي يجري بين بطلي هذه الرواية حديثاً أسطورياً تنشأ عنه دلالة ثانية هي بلاغتهما التي يتدخل الكاتب ليجعل منها شكلاً لنظام جديد . أما الدلالة النهائية ، فهي الرواية ذاتها ، ويلاحظ بارت أن الناقد مضطر لاستخدام منهجين مختلفين أمام هذه الرواية : إما أن يعالج واقعية الكاتب على أنها مادة أيديولوجية ، وإما أن يعالجها على أنها مادة علامية . وقد يتمثل الحل الأمثل في المجتمع بين المنهجين ، مع عدم الخلط بينهما .

ولا بد أن يستوقف الباحث المقال الذي اسماه بارت « الكاتب في إجازة[١٣] » ويبيّن فيه الطريقة التي تتحول بها الأسطورة إلى الكذب . فالأسطورة تندس بين الواقع وإدراكنا له . وهذا هو وضع الجريدة بين الحدث والقاريء ، والإعلان بين المنتج والمشتري والناقد بين العمل الأدبي والملتقي . والكذب هنا مخالفة الحقيقة ، ليس الا . قد لا يفهم الناقد كتاباً فلسفياً شهيراً . ولا غرابة في ذلك ؛ لكن الغريب هو أن يعترف بأنه لا يفهم شيئاً . ولو أنه فعل ، لتلاشت أسطورة الناقد العالم بكل شيء وحلت محلها صورة إنسان عاجز ، وهذا الاعتراف في حد ذاته خداع وتضليل . ففي كل مرة يقول فيها الناقد « لا أفهم شيئاً » يعني بقوله هذا شيئاً آخر : « لا يوجد شيء يستوجب الفهم » . كما أن الناقد

(١٢) المرجع السابق ، ص٢٣٤ ـ ٢٣٥ .

(١٣) انظر المرجع السابق ، ص٣٠ ـ ٣٤ .

قد يتظاهر بعدم فهمه لبعض المؤلفات لأن هذه المؤلفات تدل على عبث النقد وعدم جدواه وإذ يفعل ، يدافع عن نظام معين تعبر عنه الأسطورة .

●●●

اذا نظرنا الى الأدب الفرنسي المعاصر ، أو بعبارة أدق أدب القرن العشرين وجدنا أنه يولى أهمية خاصة للأسطورة ، لا سيما القديم منها . ولنلاحظ ، منذ البداية ، أن الأدب الفرنسي لا ينفرد بهذه الخاصية ، وانما تشترك معه فيها آداب أخرى كثيرة . ولنذكر على سبيل المثال لا الحصر أسطورة ايزيس واوزيريس ومعالجة توفيق الحكيم لها ، وتناول كل من طه حسين وتوفيق الحكيم لشخصية شهرزاد التي تحولت إلى شخصية أسطورية . هذا ولم يَسِرْ الكتاب الفرنسيون المحدثون في طريق لم يسبقهم إليه اسلافهم . فالأدب الكلاسيكي الفرنسي ، في القرن السابع عشر ، اعتمد أساساً على محاكاة الأقدمين ، والمقصود بهم الأغريق والرومان ، لا سيما في بعث الأساطير التي عالجوها في مؤلفاتهم ، واذ فعلوا ألبسوا الأساطير القديمة ثياب عصرهم ، بحيث أصبحت لا تفهم الا إذا القى الضوء على السياق الأدبي والفكري ، بل والاجتماعي والسياسي والديني ، الذي بعثت فيه . ومع ذلك ، لا تظل أسيرة هذا السياق ، بل تحتمل اليوم ، من وجهة نظر النقد ، أكثر من قراءة وتفسير . على سبيل المثال ، دارت أكبر معركة شهدها النقد الأدبي الحديث في فرنسا ، حول مسرحيات راسين Racine ومسرحية « فيدرا » بالذات . فلقد حاول بارت أن يطبق عليها المنهج البنيوي ، وحاول جولدمان Goldman أن يطبق عليها المنهج الاجتماعي ، وحاول ش. مورون Mauron أن يطبق عليها المنهج النفسي . ولا شك أن كل واحدة من هذه القراءات تكسب هذه المسرحيات ثراء وبعداً جديداً . لكن ، يختلف التفسير . . . . . . وتبقى الأسطورة .

لن نستعرض هنا كافة الأسباب التي جعلت الأدباء المحدثون يلجأون إلى الأساطير ، بل نكتفي بذكر بعض منها ، على سبيل المثال ، حاول هؤلاء ، أن يجدوا في الانسان الذي غيرته الحرب وغيرته المجتمعات الصناعية صدى لبعض القيم الانسانية الخالدة ، ومن ثم ، عملوا على بعث بعض الأساطير ، طبقاً لاهتماماتهم ، في ثوب جديد . يقول ا. كامو Camus في « الصيف » : « تنتظر الأساطير تجسيدنا لها » . واذا لبى رجل واحد نداءها ، قدمت لنا مادتها ، سليمة لم تمس » . وتكتسب هذه الأساطير بعداً جديداً نتيجة لعلاقة الانسان بكل ما يحيط به ، وتبين مقاومة هذا الانسان أو خضوعه لأشكال القهر التي تثقل حياته ، وتفسح أيضاً المجال للتأمل الفلسفي . أدرك الأدباء أيضاً أن الموضوعات التي أوحى بها العالم البورجوازي قد أصبحت بالية ، وأن العالم الحديث لم يفرز أساطير قادرة على تغذية الخيال كما كانت تفعل أساطير الماضي ، ولا شك أننا نجد في القرن العشرين أسطورة أصيلة هي أسطورة التمرد الفردي ، لكنها بطبيعتها غير قابلة للترجمة الى موضوعات عامة أو أسطورة جماعية . فضلاً عن أنها قائمة على فكرة التمرد ذاتها أو الفرد الذي يرمز اليها . وغالباً ما كان المتمرد الفنان المبدع ذاته ، لا إحدى شخصياته .

ويتمثل السبب الرئيسي في الالتجاء الى الأسطورة في طابعها الخالد وفي بقائها على مر الزمان . فلقد جرت محاولات عدة لبعث المأساة الأغريقية . لكن ، من الواضح أنه لا يمكن أن تتكرر ؛ فلقد وصلت الينا عبر الثقافات

المختلفة ، في صورة تبدو متماسكة ، لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة ، مع أن موضوعاتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف بعينها . على أن الالتجاء الى الأسطورة يفترض البناء على مادة موجودة سلفاً . الا أنه يفترض أيضاً أن قصة مثل قصة أوريست التي نقلت الينا في عمل ناتج عن حضارة بعينها ، لها قيمة أسطورية وأن مضمونها قابل للتفسير من جديد ، واكتساب معنى جديد . وتكمن امكانية التجديد إما في تفسير بعض الجوانب المأساوية التي لم يعالجها الأقدمون ، أو في اعطاء معنى مختلف لأسطورة البطل . فضلاً عن أن نظرية المحاكاة تفترض المضمون والملاءمة مع القيم الحضارية الجديدة .

تعتبر الأسطورة ايضا إحدى الوسائل التي طالما لجأ اليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم بدون أن يتعرضوا لملاحقة السلطة السياسية أو الدينية لهم . فشخصيات الأسطورة ستار يتخفى وراءه الكاتب ليقول كل ما يريده وهو في مأمن من السجن والنفي الخ . . . . نظرياً على الأقل . إذا القينا نظرة على المسرح الفرنسي المعاصر ، مثلاً وجدنا أن ج . كوكتو Cocteau و ج . جيرودو Giraudoux قد نشرا موضة ذكر مصير الانسان في القرن العشرين من خلال العودة إلى الأساطير القديمة أو الأجنبية . وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من إبراز المشاكل والقضايا التي يطرحها الواقع الراهن ، من خلال الابتعاد في الزمان والمكان ، ومن الحديث عن بعض الحقائق ، في إطار حديث ، بدون أن يقال أنهم مناهضون للنظم القائمة .

كان كتاب المسرح الفرنسي المعاصر أكثر من أحسوا ، غريزياً ، وللأسباب السالفة الذكر أيضاً ، بضرورة العودة الى الأعمال الفنية الأسطورية ، لا سيما في فترة ما بين الحربين الأولى والثانية . يقول ج . بيكون في هذا الشأن : « ينفرد المسرح ، من بين جميع الألوان الأدبية الأخرى في أنه اللون الذي يتطلب بطريقة ملحة وجود أفكار خيالية معادة . فالمسرح ليس بالعمل الفني الذي يستطيع الانسان أن يتأمله في عزلة . إنه عرض حقيقي لبعض المشاهد وبعض الشخصيات ، عرض لا يبرزه إلا أثره المباشر في الجمهور . لا بد إذن من أن يلقى المسرح جمهورة في بعض الطرق المختارة . ولا يمكن أن تكون إلا طرق الخيال . وهكذا ، لا ينفصل المسرح عن الميثولوجيا الجماعية(١٤) » ، خاصة أنه يتساءل عما إذا كان يمكن أن يوجد انتاج مسرحي لا يرتبط بالميثولوجيا . ونتفق مع ج . بيكون عندما يقارن المسرح بالسينما ، ويقول أن السينما قللّت من شأن أساطير الماضي . فهي فن يصور الحياة عند منبعها ، يكشف عنها ولا يعيد بناءها كالمسرح .

وساهم هذا الفن إلى حد كبير في احساسنا بالحاضر وحبه . فالسينما تصور أفعالاً وشخصيات لها دلالتها بالنسبة لعالمنا وعصرنا الحديث . ولا شك أن ما تقدمه لنا من جواسيس ، وغزاة ونساء ومخبرين سريين ، وقطاع طرق ، وروايات عن الزنا ، والهرب من السجون ، وعبور الصحارى ، الخ . . . يمثل ميثولوجيا حديثة أصيلة ، لكن ، « علينا أن نأخذ الحذر ، لأن السينما لم تخلق كنزاً عاماً يستمدّ منه الخيال مادته ، كنزاً مغلقاً على بعض الأبطال المثاليين والأساطير الرمزية . إنها لا تكف عن الخلق والابداع ، وتوسيع عالمها إلى ما لا نهاية . في هذا العالم، تدخل كل صور العالم وتعيش وجوه ساحرة لا حصر لها، وجوه الممثلين(١٥) » . فالسينما لم تعط بعداً أسطورياً للموضوعات أو

(١٤) « بانوراما الأدب الفرنسي الجديد » ، جاليمار ، ١٩٦٠ ، ص٢٩٨

(١٥) المرجع السابق ، ص٢٩٩

الشخصيات وانما أعطت هذا البعد الممثل . والأساطير الحديثة لم تعد تدعى « هاملت » أو « فيدرا » وانما جريتا جربو ، وجاري كوبر ، وجيمس بوند ومايكل جاكسون ، الخ . . . لم يعد المتفرج يتحد ذاتياً مع بعض الشخصيات الخيالية بل أصبح يتحد مع فرد حقيقي ، لا يمكن أن يقارن بغيرة ، مهما تغيرت الأدوار التي يتقمصها . وكان تحويل الفرد الى أسطورة ، من خلال السينما ، والمخرج الوحيد في عصرنا الواقعي ، وهو عصر مفتوح لا يبالي بالانغلاق على بعض الأساطير المتميزة .

وعندما بعث كتّاب المسرح الأساطير القديمة ، أفردوا مكانة خاصة للأساطير اليونانية القديمة ، لا سيما أسطورة أوديب وانتيجونا من ناحية ، وأورست والكترا من ناحية أخرى . ويرجع ذلك إلى أن هذه الأساطير خصبة مؤثرة ، ويؤكد « العودة الأبدية » التي تحدث عنها نيتشه . لكن هؤلاء الكتاب عالجوا المأساة بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي عالجها بها الأغريق . على سبيل المثال ، لم تكن الذات في المأساة الأغريقية ذاتاً مأساوية ، لكن المأساة كانت تكمن فيها . وكان البحث عنها ، وعن الحقيقة والمعرفة هو التبرير الوحيد لأصالة الحياة . لكن شخصيات المسرحيات الحديثة المأخوذة عن الأساطير الأغريقية تبدو وكأنها مأساوية ، منذ البداية ، وبالتالي ، يستحيل عليها اكتساب المعرفة . فهي لا تتدرب على معرفة الحقيقة ، ولا تتآمر مع الأحداث التي تخضع لها . باختصار ، لا العالم ولا الانسان يتحركان في مسرحيات كوكتو أو آنوي ، الخ . . . ومسرحياتهم تخلو من السعي الى نور المعرفة . كان من يتفرج على « أوديب » سوفوكليس يقف منه موقف الطبيب النفساني من المريض ، لأن الكاتب أبقى على قدرته على أن يكـون موضـوعياً وبالتالي ، مكنه من أن يجد معنى لآلام البطل . وفي ختام المسرحية ، عندما يصل هذا الأخير إلى معرفة ذاته ، يصبح الألم مرادفاً لاكتشاف المعنى . ونلاحظ أن ارادة أوديب كما صورها سوفوكليس تساعد على حلول الكارثة . صحيح أن البطل يعمى عن نور الشمس ، لكنه ، اذ يدفع هذا الثمن البـاهظ ، يعرف من هـو ، ويرتقي من الخضـوع الى البصيرة ، من ظلمة الوجود الى نور المعرفة .

لم يقتصر بعث الأساطير اليونانية القديمة على الكتابة المسرحية ، بل تعداها إلى بعض الأجناس الأدبية الأخرى ، خاصة الأبحاث الفلسفية . ونجد في الأدب الفرنسي المعـاصر نصيـين فلسفيين كـان لهما أكبـر الأثر عـلى الكتاب والمفكرين ، أحدهما للكاتب البير كامو ، والآخر لأندريه جيد A. Gide .

●●●

استوحى كامو أسطورة سيزيف في بحث يحمل نفس الاسم الذي ـ ربّما ـ كان العامل الأساسي في إرساء فكرة العبث وانتشارها في الرواية والمسرح . ولا نبالغ اذا قلنا أن هذا البحث ، بالاضافة الى غثيان سارتر هما اللذان أوجدا مسرح العبث أو اللامعقول . تقول الأسطورة أن الآلهة حكمت على سيزيف ملك كورنثة بتصعيد حجر الى أعـلى الجبل . لكنه لم يتمكن من بلوغ الهدف أبداً ، وكان الحجر الضخم يسقط منه دائماً . وكان بالتالي يعيد الكرة الى ما لا نهاية . لم يتفق علماء الميثولوجيا فيما مضى على أسباب هذا العقاب ، قال البعض أن سيزيف كان ملكاً طموحاً منافقاً خرب البلاد . وقال البعض الآخر انه ارتكب عملاً محرماً ، ألا وهو الافشاء بالأسرار الآلهية . وأياً كانت جريمته ، فإن الأسطورة تقول أن زيوس أرسل اليه تاناتوس إله الموت . لكن سيزيف نجح في تقييده ، فخلت إمبراطورية الموتى من

سكانها تدريجياً ، الى أن جاء يوم أجبر فيه زيوس سيزيف على الافراج عن تاناتوس . ونقل سيزيف الى الجحيم . لكنه توصل الى الهرب منه ، وعاش بعد ذلك سنيناً طويلة قبل أن يعاقب على جرائمه . وفي الجحيم ، كلفته الآلهة بعمل لا ينتهي ، لكي لا يجد وقتاً للتفكير في الهرب أو ارتكاب جرائم أخرى .

وحتى اذا كان مضمون بحث كامو الفلسفي معروفاً ، فإن العودة الى الحديث عنه في سياق الحديث عن الأسطورة ، تدل على أن مادة هذه الأخيرة كانت من الثراء بحيث حركت فكر كاتب يفصل بينها وبينه فاصل زمني هائل . فلقد استمد منها كامو فكرة الفعل العابث الذي لا يجدي ، ويتكرر مع ذلك الى الأبد في حركة آلية عابثة أيضاً . هذا بالاضافة الى مبدأ العذاب والألم اللذين كُتِبَا على الانسان .

ينطلق كامو من فكرة الانتحار ، لأنها تطرح قضية الحياة وطابعها التافه ، الذي نتحمله بحكم العادة . فالموت الارادي يفترض الاعتراف الغريزي بتفاهة هذه العادة ، وعدم وجود أي سبب وجيه يدفع المرء الى الحياة ، وجنون الحياة اليومية المضطربة ، وعبث العذاب . باختصار ، يعترف من يقدم على الانتحار بأن الحياة لا تستحق أن نحياها . لكن كامو يرفض الانتحار . فالحياة كتبت علينا ، حتى إذا كانت خالية من أي معنى . يدرك الانسان ذلك باحساسه وعقله ، ويولد هذا الاحساس فجأة وبلا أية مقدمات ، « في منعطف شارع أو قاعة مطعم » ويتبين الانسان أن كل شيء يتم بطريقة آلية : « استيقاظ ، ترام ، أربع ساعات من العمل في مكتب أو مصنع ، وجبة طعام ، ترام ، أربع ساعات العمل ، وجبة طعام ، نوم ، وأيام الأثنين ، والثلاثاء ، والاربعاء ، والخميس ، والجمعة . . . على نفس المنوال وهذا هو الطريق الذي نسلكه بسهولة في أغلب الأحيان[١٦] » .

وتقابل ايقاع الحياة اليومية آلية حركاتنا ، ويوجد اللامعنى لاخارجنا فقط ، وانما في داخلنا أيضاً . وتظل الأمور على هذه الحال الى أن ينشأ الضيق عن الاحساس المفاجيء بعبث الحياة . وعندئذ ، ينظر الانسان الى الزمن على أنه ألد أعدائه ، لا سنداً أو معيناً له . فالزمان لا يساعد الانسان على انجاز مشروعاته ، أو تحقيق آماله ، أو تنمية ذاته . اذا تباهى بشبابه مثلاً ، بدا الأمر عابثاً ، لأن هذا التباهي يحمل في طياته السبيل المؤدية الى الموت . واذا اتجه الانسان الى الطبيعة ، اكتشف انها من نسيج آخر غير الوعي البشري . وعندئذ ، ينظر الى العالم ، فيراه غريباً سميكاً : « يدرك المرء أن العالم غريب عليه ، وأن الحجر ، والطبيعة ، والمنظر الطبيعي يمكن أن ينكروه بقوة . يرقد في أعماق أي جمال شيء لا انساني . تفقد التلال ، والسماء الرقيقة والأشجار المرسومة في لحظة واحدة المعنى الوهمي الذي كنا نضفيه عليها ، وتصبح أبعد من الفردوس المفقود . ويعود الينا عداء العالم القديم ، عبر آلاف السنين ، وفجأة لا نفهم للأمر كنهاً ، لأننا لم نفهم منه ، على مدى قرون طويلة ، إلا الصور والرسومات التي كنا نضفيها عليه . . . . ويفلت العالم منا ، ما دام يعود الى ذاته[١٧] » وأخيراً ، وبصفة خاصة ، تتضح رؤية الموت ، باعتباره يقيناً محسوباً ، وعندئذ ، تصبح مغامرة الانسان عابثة « لا توجد تجربة الموت في الواقع . فنحن لا نجرب بمعنى الكلمة الا ما نعيشه ونعيه . ولا يمكن بالكاد الا الحديث عن تجربة موت الآخرين[١٨] » .

---

(١٦) « اسطورة سيزيف » ، جاليمار ، ١٩٤٣ ، ص٢٤

(١٧) المرجع السابق ، ص٣١ .

(١٨) المرجع السابق ، ص٣١

يقوم كامو بعد ذلك باحصاء كل ما يتنافى مع العقل في العالم ، أي كل ما لا يخضع لمباديء العقل البشري ، وإذ يفعل ، يستعيد بعض الحجج الفلسفية القديمة كاستحالة التمييز بين الصواب والخطأ ، واستحالة الفهم ، ويستند إلى رأي بعض الفلاسفة الوجوديين مثل كركيجارد وهوسرل . وأمام هذا العالم الذي لا يفهم ، والحياة اليومية التافهة ، والحركات الآلية التي لا تنتهي الا بالموت يظهر الوعي فجأة ، ويؤكد وجوده من ناحية ، ويسعى الى الاستقلال من ناحية أخرى . عندئذ ، تصبح الحياة اليومية التي كنا نحياها بطريقة طبيعية « متعبة مقززة » . وبعد أن يشعر الانسان بالدهشة ، يدرك أن وعيه أخذ ينفصل عنه ويتحرك . و « اسطورة سيزيف » دفاع عن هذا الوعي .

وتلخص فكرة العبث أو اللامعقول تجربة كامو ، لأنها تأخذ في اعتبارها مضمون التجربة كله . تعني كلمة اللامعقول بمعناها الواسع كل ما يخلو من المعنى ، العالم إذن لامعقول . وجدير بالذكر أن الكاتب أطلق على أحد فصول كتابه هذا العنوان : « الجدران اللامعقولة » وتعني الكلمة بمعناها الدقيق ، العلاقة التي تربط بين المرء وذاته ، هذه العلاقة مواجهة بين الوعي والجدران المحيطة به . هذا وينتج اللامعقول عن الصدمة التي تجعل الوعي يكتشف فناء رغباته : « اللامعقول انفصام ، أساساً . وهو لا يوجد في أحد العناصر المقارن بينها ، بل ينشأ عن مواجهة بعضها بالبعض الآخر[١٩] » .

والجواب الصحيح على التجربة هو الذي يأخذ في اعتباره كافة عناصرها . الجواب الأول هو الانتحار ، لكنه لا يحل المشكلة ، وان كان ردا منطقيا ، لأنه لا يتفق مع التجربة لاستبعاده أحد عناصرها ألا وهو الوعي . والجواب الثاني هو الأمل . أمام الجدران اللامعقولة ، يتطلع الوعي الى حياة جديدة ، ومن ثم يأمل في عالم آخر قد يكون مفتاحا لهذا العالم . لكن الأمل ، شأنه شأن الانتحار ، لا يحترم معطيات التجربة . فالوعي عندما يحركه الأمل ، يعود الى النوم في الحياة اليومية .

والتمرد هو الجواب الصحيح إزاء الانتحار والأمل ، لا بد من تأكيد عنصريي التجربة ، أي الوعي ، باعتباره الحقيقة الوحيدة القيمة الواضحة الحميمة في عالم غريب علينا ، واللامعقول الذي يدخل مع الوعي في صراع متوتر . والابقاء على هذا الأخير أمر لا بد منه لحياة الوعي وبقائه . واختيار الوعي ، لا النوم في الحياة اليومية ، هو الحل البطولي في نظر كامو . والتمرد هو السبيل الوحيد الى الابقاء على العنصرين معا والمواجهة بينهما . ويتسم التمرد أساسا بالشجاعة والبصيرة والعزلة ، وتمجيد الكبرياء الذي يجعل المرء يحتمل تحديات الحياة وعبثها .

وعندما يرى الوعي اللامعقول ، يستيقظ ، ويتحرر من أسر الحركات اليومية وان كان الأمر ينتهي به الى الدخول في تلك الحياة . وتتخذ الحياة معنى جديداً ، ويعود الوعي اليها وهو مسلح بأسلحة جديدة أهمها الحرية وتجربة اللامعقول هي التي مكنت الانسان من الانتقال من العبودية الى الحرية . قبل هذه التجربة ، كانت هذه الحرية وهماً ، لأن الانسان كان عبدا للمبادىء ، والآراء المسبقة ، والغايات والوظائف ، الخ . . قبل أن يلتقي باللامعقول ، كان انسان الحياة اليومية يعيش مع الأهداف ، والاهتمام بالمستقبل وما يبرره . . ويقدر الفرص المتاحة له ، ويعتمد على ما سيأتي ، على تقاعده أو عمل أبنائه ، الخ . .[٢٠] وبعد التجربة ، ينهار كل هذا ، وتفقد المبادىء معناها المطلق ، وتتخذ معنى نسبيا أمام الموت . ويتضح للانسان أنه حر لأنه يعلم أنه زائل .

---

(١٩) المرجع السابق ص٤٨ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص٨٠

وإذ يتحرر الانسان يتغير سلوكه . فيتحول من الآلية الى الاحساس باللحظة الراهنة ، وتذوق اللحظات المتتابعة ، ويحل الكم محل الكيف . وفي هذا الصدد ، ينادي كامو بتعدد الأحاسيس ما أمكن ، لا تعميقها .

هكذا تلقي تجربة اللامعقول بالانسان في تجربة الحياة ، بدلا من أن تبعده عنها . وهذا هو الحل الذي يقترحه كامو .

●●●

وتدل « اسطورة سيزيف » على أن كامو وجد في النموذج الأسطوري شيئا ـ قد يكون بنية أو نظاما أو مضمونا ، أو أي شيء لآخر ـ يحرك فكر القارىء المثقف ، ويكسب هذا النموذج بعدا مبتكرا يتلاءم مع الظروف التي يعيش فيها انسان القرن العشرين .

وسحرت أندريه جيد أسطورة متمرد آخر هو بروميثيوس . وهي واحدة من ثلاث أساطير يونانية قديمة ألبسها الكاتب ثوبا شخصيا بحتا ، وعبر من خلالها عن أفكاره الذاتية . وكان الرواة والشعراء قد نسبوا الى بروميثيوس ، سارق النار صفات عديدة ، وأعطوا الأسطورة معنى فلسفيا وأخلاقيا ، وانتهى بهم الأمر الى جعل بروميثيوس رمزا للفكر الانساني الذي يتطلع الى الحرية والمعرفة .

بعث أ . جيد أسطورة بروميثيوس في بحث عنوانه « برومثيوس أسيء تقييده » نشر عام ١٨٩٩ ، ويمكن أن نقول عنه أنه يمثل قمة نضج الكاتب ، يتضح منذ البداية ، أنه جيد غير الأسطورة الى حد كبير . فلقد نقل البطل ، بكل بساطة ، الى عصرنا الحديث حيث نراه يجلس في أحد المقاهي ويستمع الى أحاديث غريبة تدور بين رجلين ، كوكليس وداموكليس . ويؤكد جرسون المقهى أن رجلين على علاقة بصاحب مصرف ثري يدعى زيوس ، يحلو له القيام ببعض الأفعال المجانية أحيانا . وتقع سلسلة من الأحداث غير المتوقعة ، وان كانت منطقية ، التي تمس الشخصيات الثلاثة . ويثير بروميثيوس رعب الحاضرين عندما يأتي بصقر ، ويجعله يأكل كبده . يرمز هذا الصقر الى ضميره ، ونراه يعمل على تغذيته ، ويفرح اذ يراه يزداد جمالا في الأثناء التي يذبل فيها هو . بل أن بروميثبوس يقوم بالدعاية لهذا اللون الجديد من الحياة ، في محاضرة يسوق فيها أدلة مقنعة لا تقبل المناقشة . وبصدق وصراحة يدافع عن النظرية التي تقول أن على كل رجل أن يمتلك صقرا يغذيه بندمه ويضحي من أجله ، ولو بحياته ، لكن يكبر ويسمن . وهكذا نرى أن بطل الأسطورة الاغريقية لم يعد ، عند جيد ، ذلك البطل الذي سرق نار الآلهة حبا في البشر . وتقول الأسطورة : أنه قيد على أعلى قمة في جبل القوقاز ، وأن صقرا كان يأتي كل يوم ، ولفترة امتدت الى عدة قرون ، ليأكل كبده ، وكان كبد بروميثيوس البائس يعود دائما الى ما كان عليه ، وواكب التغيير الذي أدخله جيد على شخصية البطل تغيير في الهدف : لم يعد هذا الهدف حب الانسان وانما « ما ينهش هذا الانسان » . وأهم حدث في الكتاب هو بلا شك موت داموكليس ميتة بشعة ، بعد أن أخذ الجد تعاليم بروميثيوس عن الصقر . ويأتي بروميثيوس ليلقي خطبة ، بمناسبة الجنازة ، كما وعد ، ويتضح أن وزنه قد زاد ، ويبدو فرحا مرحا أكثر من أي وقت مضى ، ويروي للحاضرين قصة غريبة مسلية تثير الضحك . وعندما يسألونه عن الصقر ، يرد قائلا انه ذبحه ، ويدعو الجرسون وكوكليس الى أكله معه . الهجاء في هذه القصة الغريبة المبتكرة جلي واضح . فجيد يسخر من أولئك الذين يريدون العيش وفقا للتعاليم الاخلاقية ، ومن ثم يغذون ضمائرهم بالندم المستمر . وفي خاتمة الكتاب لا ينكر بروميثيوس فائدة الصقر : فهو يرى أنه من العدل أن يعطي البشر للصقر ما يطلبه ، لكن ، يجب أن يكون البشر من القوة بحيث يقتلونه في الوقت المناسب . هكذا دافع جيد ، من خلال الاسطورة ، عن مبدأ أثير لديه ، ألا وهو التحرر من القواعد والقوانين ويكاد يكون هذا البحث الفلسفي مقدمة مهدت للسريالية .

استوحى جيد أيضا مأساة « أوديب » عندما كتب مسرحية من ثلاثة فصول أطلق عليها نفس الاسم (١٩٣٢) ، وأبرز من خلالها ، بلهجة ساخرة ، كل ما في الأسطورة القديمة من لبس وإبهام وتعقيد ، بالرغم من بساطتها الظاهرية . ومسرحية جيد عمل فني مبتكر قلب مادة الأسطورة رأسا على عقب ، وخلص وجه أوديب مما تراكم عليه على مر السنين ، وأضفى فيه الكاتب على البطل قلقه الداخلي ، وأكسبه تعبيرات لم يعرفها من قبل . وحرص جيد ، منذ البداية ، على تحويل المأساة الى دراما ، وأباح له أشياء شتى ، أهمها مزج العنصر المأساوي بالحياة اليومية الأليفة . كذلك ، أثار جيد في « أوديب » قضية الحرية ، ووقف منها موقف النفي المطلق طوال الوقت . فهو يرى أن الانسان مسير ، وبالتالي ، يوضع سلفا في وضع يحول دون تصرفه بحرية . كيف يسأل إذن عن أفعاله ؟ لذا ، يثور أوديب على كبير الكهنة عندما يدعوه الى التوبة ويتهم الآلهة بخداعه . وتطلع بالتالي الى التحرر من سيطرتها ، خاصة أن الدلائل تشير الى أنها تميل الى الزج بالجنس البشري في طريق الشر . أخيرا ، يمكن أن تتلخص مسرحية جيد « أوديب » في العبارة الآتية : إنها مناقشة أخلاقية واسعة النطاق تعكس فكر المؤلف نفسه ، أولا وأخيرا .

ويرى بعض النقاد أن « تيزيه » (١٩٤٦) أفضل ما كتب جيد . فهذا الكتاب يتميز في رأيهم بالطريقة التي يروي بها الكاتب مآثر هذا البطل الأسطوري ، والنبرة الاوتوبيوغرافية ، والتلاعب بالرموز الأسطورية ، والأسلوب الساخر . ولا شك أن أشهر نص ظهر فيه تيزيه هو مأساة راسين « فيدرا » ، حيث نراه يغيب ، ويقال أنه مات ، فتبوح زوجته لابنه بحبها له . وعندما يعود تتهم الابن زورا بمراودتها عن نفسها . ويثور الأب ، ويطلب من اله البحر أن ينتقم منه . وبعد موت الابن هيبوليت ، تتضح الحقيقة ويعرف تيزيه أنه ظلم ابنه ، لكن بعد فوات الأوان . أما جيد ، فيجعل البطل يروي سيرته الذاتية التي يكتبها بنفسه من أجل ابنه هيبوليت . وهو لا يقدمها لنا على أنها حياة مثالية ، بل حياة انسان واجه أحداثا خارقة ، واستطاع أن يتغلب عليها في يسر . وكانت النساء نقطة الضعف الوحيدة عنده . ولعل أهم حدث في الكتاب هو لقاؤه بأوديب ، والمقارنة التي يعقدها الكاتب بين مصير البطلين . يقول جيد بلسان أوديب : « لقد فهمت ، فهمت وحدي ، أن كلمة السر الوحيدة التي تجعل أبا الهول لا يأكلني هي الانسان . ولا شك أن النطق بهذه الكلمة كان يتطلب شيئا من الشجاعة وكنت مستعدا له ، حتى قبل أن أسمع اللغز . وتكمن قوتي في أنني لم أقبل اجابة أخرى ، مهما كان السؤال . . كل منا قد يلتقي ، في نهاية مسيرته ، بوحش يواجهه بلغز قد يعوق تقدمه . ويطرح هذا الوحش سؤالا مختلفا على كل منا ، لكن تأكدوا أن جواب هذا السؤال يظل واحدا . نعم ، لا يوجد الا جواب واحد على هذه الاسئلة المتباينة . وهذا الجواب الواحد هو : الانسان » . ويرى تيزيه أنه نجح في كل شيء بالرغم من المأساة الأسرية التي عاشها ، لأنه عرف دائما كيف يتجاوز الأحداث ، في حين لم تكن حياة أوديب الا فشلا . بل ان أوديب اعترف بوجود الخطيئة والفشل عندما فقأ عينيه ليعاقب نفسه . ويقول تيزية في هذا الصدد : « أشعر بالفرح عندما أقارن مصيري بمصير أوديب . . لقد خلفت ورائي مدينة أثينا التي أحببتها أكثر من زوجتي وابني . بنيت مدينتي ، ولسوف يسكنها فكري من بعدي ، الى الابد . ها أنذا اقترب من الموت وأنا راض . لقد دفنت متاع الدنيا ، ويحلو لي أن أرى أن البشر سيكونون بفضلي أسعد مني وأكثر حرية » . وتبدو هذه الكلمات وكأنها وصية كتبها جيد ، عندما اقترب من الموت . وربما كان تيزيه صورة لجيد لا كما كان ، وانما كما كان يود أن يكون .

●●●

واذا تركنا مجال البحث الفلسفي الى مجال المسرح ، وجدنا أن الأساطير اليونانية القديمة كانت منطلقا لعدد كبير من المسرحيات التي لفتت الإنظار ، ولاقت نجاحا منقطع النظير ، لا في فرنسا وحدها ، وانما في أنحاء متفرقة من العالم أيضا . ونذكر من بين هذه المسرحيات ، على سبيل المثال ، مسرحية سارتر « الذباب » ومسرحية آنوي Anouilh « انتيجونا » ومسرحية ج . جيرودو « حرب طروادة لن تقوم » .

كان جيرودو أول من لفت نظر الكتاب المعاصرين الى امكانية بعث الأساطير القديمة في قالب مبتكر يصب فيه مضمون مبتكر أيضا . وأكد ذلك بكتابة مسرحيتين عالج فيها قضيتين فرضتا على الانسان الذي عاش فترة ما بين الحربين العالميتين خاصة : الحرب والعدالة .

والحرب هي التيمة الرئيسية في « حرب طروادة لن تقوم » (١٩٣٥) : تتكون هذه المسرحية من فصلين . وتبدأ بهذه الكلمات التي تقولها اندروماك : « حرب طروادة لن تقوم » . لكن العرافة كاسندرا تعارضها وتقول : « حرب طروادة ستقوم » ويعود هكتور من الحرب ، وهو لا يتطلع الا الى السلم . ومع ذلك ، توشك الحرب أن تقوم . فلقد خطف باريس هيلانة ، وحمل اليونانيون السلاح ، وجاءوا للمطالبة بها . في حين أن هكتور كان قد أقسم لزوجته أن هذه الحرب ستكون الأخيرة . ويقال أن هيلانة قد ملت باريس وأن باريس قد ملَّها أيضا . لكن هيلانة لن ترد الى قومها . لأنها خلبت ألباب جميع الرجال بجمالها ، حتى علماء الهندسة ، « الغوا المتر ، والجرام ، والفرسخ ، وأصبحوا يعتمدون في حساباتهم على قياس خطي هيلانة ، وذراع هيلانة ، ومدى نظرات هيلانة ولا يقيسون سرعة الرياح الا بسرعة الرياح التي تحركها هيلانة عند مرورها . . » . . (الفصل الأول ، المشهد السادس) . حتى عندما سأل الكهنة أحشاء الضحايا والقرابين ، جاءهم الجواب صريحا لا لبس فيه : لا يمكن أن تغادر هيلانه طروادة .

وتدور أحداث الفصل الثاني أمام باب الحرب الذي فتح على مصراعيه . ويصبح احتمال نشوب الحرب شغل الناس الشاغل فهو يشغل الهيئات العليا في الدولة ، ومجلس المثقفين الذي أدرك أن طروادة تفتقر الى نشيد للحرب ، وكلف الشاعر ديموكوس بتأليف هذا النشيد ، وتنظيم مسابقة لاختيار أفضل الكلمات التي يمكن أن تستخدم لسب العدو وتتمنى اندروماك ، في حالة قيام الحرب ، أن يكون الدافع اليها قصة حب حقيقي صادق ، لا مغامرة عابرة . كل هذا ، وهيلانة لا تقيم للأمر وزنا . ويصل رسل اليونان ، وعلى رأسهم أورياكس الذي يصفع هيكتور . لكن هيكتور لا يرد عليه بل يود أن يعيد هيلانة الى قومها . وتبرز عقبة أخرى . لا بد أن يتأكد مينيلاس زوج هيلانة من أن باريس لم يمسسها . ويؤكد هيكتور ذلك . لكن يا للعار ، سيقال أن أحد رجال طروادة كان عاجزا جنسيا !! لحسن الحظ ، يصل في الوقت المناسب اثنان من البحارة ، وينقذان شرف باريس ورجال مدينتهم : لقد شهدا باريس وهيلانة وهما يتبادلان القبلات . وتهبط الى الارض الآلهة ايريس التي كلفتها أفروديت بالحيلولة دون التفرقة بين باريس وهيلانة ، من ناحية ، وكلفتها الآلهة بالاس ، من ناحية أخرى ، باقناع أهل طروادة بضرورة رد هيلانة . أما زيوس ، فيود أن تتم مواجهة بين أوليس وهيكتور ، يحاولان خلالها انقاذ السلام . ويعتبر هذا المشهد أهم مشاهد المسرحية وأجملها . فكل منهما صادق في طلب السلم . يقول هيكتور : هكذا تجنبنا الحرب ! لكن أوليس أكثر منه حكمة وتشاؤما : فهو يعلم أن الخصوم عادة ما يتقابلون قبل نشوب الحرب ، ويحاولون صادقين أن ينقذوا السلام . وبالرغم من ذلك ، ينتهي الأمر الى قيام الحرب دائما . فالحرب من شأن القدر ، لا ارادة البشر . ويسيطر تدخل القدر الحتمي على خاتمة المسرحية ، يحاول هيكتور انقاذ السلام بشتى الوسائل ، ومن بينها اقناع مينيلاس بأن زوجته ظاهرة لم تمس . وفي النهاية ، يضطر أن يسلم بأن « حرب طروادة ستقوم » .

هيكتور : حديثنا هذا حديث أعداء ؟

أوليس : لا ، بل دويتو قبل عزف الاوكسترا ، دويتو ينشده المنشدون قبل قيام الحرب ، ولأننا خلقنا عادلين مؤدبين ، نتحدث معا الآن ، قبل اندلاع نيران الحرب بساعة ، كما سنتحدث طويلا معا بعد اندلاعها بوصفنا من المحاربين القدماء . ها نحن ذا نتصالح قبل المعركة ، كما كان الأمر دائما . ربما كنا مخطئين ، لكن إذا تحتم على أحدنا أن يقتل الآخر يوما ، وأن يرفع خوذته ليتبين وجه ضحيته ، فمن الأفضل ألا يرى وجه أخ شقيق . . العالم كله يعرف أننا سنتقاتل .

هيكتور : ربما كان العالم مخطئا ، فالخطأ يعرف من صفته العالمية .

أوليس : نرجو ذلك . لكن القدر رفع شأن شعبينا ، منذ سنوات ، وفتح أمامهما طريق المستقبل الحافل بالاختراعات والطاقات ، وجعل من كل واحد منا وزنا ثقيلا يـزن به المتعـة والوعي وحتى الطبيعة ، وأعـطى لشعبينا المهندسين ، والشعراء ، والصباغين ، ومملكتين مختلفتين من الأحجام ، والأصوات ، والألوان . . . وكان العالم يعلم حق العلم أنه لا يمهد لهما بذلك سبيلين للنمو والتفتح ، وانما يعد العدة لمهرجان القسوة والجنون البشري أي الشيئين الوحيدين اللذين يطمئنان الآلهة أسلم بأن هذه سياسة لا قيمة لها ، لكن كل منا رئيس دولة ، وأستطيع أن أقولها ، ما دمنا وحدنا : عادة ما تكون هذه السياسة سياسة القدر

هيكتور : واختار القدر اليونان وطروادة هذه المرة ؟

أوليس : كنت أشك في هذا الاختيار صباح اليوم لكني تأكدت منه عندما وطأت قدمي لأرض بلادك

هيكتور : وهل أحسست أنك في بلد عدو ؟

أوليس : لم العودة دائما الى هذه الكلمة : العدو ؟ هل أكرر لك ما قلت ؟ الأعداء الطبيعيون لا يتقاتلون . وهناك شعوب يجعلها كل شيء فيها مؤهلة للحرب ، لون جلدها ، ولغتها ، وروائحها ، انها شعوب يغار بعضها من البعض الآخر ويحقد عليـه ولا تطيقـه ، لكنها لا تتحـارب أبدا . أمـا الخصوم ، فهم أولئـك الذين يتحاربون ، أولئك الذين أعدهم القدر لنفس الحرب . . » (الفصل الثاني ، المشهد ١٣) .

« حرب طروادة لن تقوم » ، اذن ، مأساة يسيطر عليها القدر ، ونشهد فيها مجال الانسانية وهو يضيق تدريجيا . هكذا بعث جيرودو الأسطورة وحافظ على قيمتها الأسطورية ، وعرف كيف يجمع بـين سير الأحـداث سيرا دقيقـا والأسلوب الساخر الذي تميز به .

وفي عام ١٩٣٥ أيضا ، نشر جيرودو مسرحية من فصلين عنوانها « الكترا » أطلق فيها العنان لبلاغته ، وأبقى فيها على قوة المأساة القديمة ، في الوقت الذي لم يهمل فيه التلاعب بالألفاظ والأفكار ، والتلميح ، والسخرية ، الخ . . تستوحي المسرحية أسطورة أوريست الذي ينتقم لموت أبيه أجاممنون بقتل أمه كليتمنسترا وعشيقها ايجست بتحريض من أخته الكترا . وانطلاقا من هذه الأحداث ، كتب جيرودو مأساة العدالة والبراءة والطهر .

في بداية المسرحية ، نرى أن الكترا لم تقرر الفعل بعد ، أي لم تفصح عن نواياها . بل قبعت في ركن منزو من القصر ، وأخذت تفكر لا شعوريا في الانتقام . ويمثل موقفها هذا اعتراضا واضحا على سلطة الملك ايجست ، الذي يحاول أن يزوجها ببستاني لاذلالها ، ومن أهم عناصر المسرحية آراء ايجيست في الدين والآلهة ، ومن الواضح أنها آراء الكاتب الشخصية : « كثيرا ما تساءلت عما اذا كنت أومن بالآلهة ، تساءلت عن ذلك لأن هذه حقا المشكلة الوحيدة التي يجب أن يوضحها رئيس الدولة لنفسه . أؤمن بالآلهة أو بالأحرى ، أؤمن بأنني أؤمن بالآلهة ، أؤمن بها . . باعتبارها تسلية كبرى . . وأتصورها لا مشغولة بذلك العفن السامي المتحرك المستقر في الارض ، وأقصد به البشرية ، وانما مشغولة ببلوغها درجة قصوى من السكينة والوجد ، أي اللاوعي . . ولا شك أن أول قاعدة يجب أن يطبقها رئيس الدولة هي الحرص على عدم ايقاظ الآلهة من نومها العميق ، وقصر مضارها على ردود فعلها أثناء النوم ، الشخير أو الرعد أو . . . »[٢١] ويعمل ايجيست على ألا تفصح الكترا عما انتوته ، وتتمثل المشكلة في معرفة اللحظة التي ستصبح

(٢١) « الكترا » ، جراسيه ، ١٩٥٩ ، الفصل الأول ، المشهد الثالث

فيها الكترا الكترا . ويعجل وصول أوريست بمجيء تلك اللحظة . عندئذ ، تتحول الفتاة الصغيرة ذات الجسم النحيل الى سهم منطلق نحو البراءة والطهر والحقد ، والعدالة ، والمطلق ، ولا يلقى بالا الى كل من يقبل الحل الوسط أو الاستسلام :

ايجيست : وهل تتجرئين وتقولين أن العدالة التي تجعلك تحرقين مدينتك ، وتحكمين بالاعدام على أسرتك هي عدالة الآلهة ؟

الكترا : لا ، في بلدي هذا ، اقرار العدالة ليس من شأن الآلهة ، فهم مجرد فنانين فالعدالة بالنسبة لهم شعلة جميلة فوق حريق ، أو حشائش جميلة فوق ساحة قتال أو ندم رائع على جريمة ما ؛ وهذا هو الحكم الذي أصدرته الآلهة في حالتك أنت ، وأنا لا أقبله .

ايجيست : وهل تتمثل عدالة الكترا في اجترار أي خطأ ، وجعل أي فعل فعلا حتميا ؟

إلكترا : لا ! توجد سنوات يكون فيها الجليد عدالة للشجر ، وسنوات أخرى يكون فيها ظلما له . ويوجد مجرمون نحبهم ، وقتله نقبلهم . لكن ، عندما تمس الجريمة كرامة الانسان ، وتسري كالعدوى في شعب ، وتفسد اخلاصه وأمانته ، لا يوجد مجال للغفران

ايجيست : وهل تعرفين معنى كلمة الشعب يا الكترا ؟

الكترا : الشعب هو أن ترى وجها هائلا يواجهك ويملأ الأفق بعيون بريئة صافية لا تخاف .

ايجيست : أنت تتكلمين كفتاة ، لا ملكا . الشعب هو جسم هائل يجب أن نحكمه ونغذيه . . .[٢٢] .

ويتمثل نسيج المسرحية في الصراع بين هذه البراءة المروعة التي تدفع أوريست الى الجريمة وحكمة الأم المشبوهة وحكمة عشيقها . فالأم ترى أن كل ما في العالم من شرننتج عن رغبة بعض الأطهار المزعومين في البحث عن الأسرار والكشف عنها في وضح النهار ، في حين ترى الكترا أن الغفران يغيب عندما توجد الجريمة ، كما أسلفنا . وينتهي الصراع بمقتل الأم والملك في حين تسلم مدينة ارجوس لنيران الحرب والحريق .

في بعض المشاهد ، ارتقى جيرودو الى مستوى كتاب المأساة الاغريقية ، في الوقت الذي ترك فيه بصماته واضحة على المسرحية ، لا سيما الخاتمة التي لا تخلو من نبرة متفائلة تعطي المأساة معنى جديدا . ومما لا شك فيه أن آنوي تذكر الكترا عندما تخيل انتيجونا ، وتمردها وتطلعها الى البراءة وطلبها الملح للمطلق ورفضها لأي حل وسط .

●●●

واستحوذت الأساطير اليونانية القديمة على خيال ج . كوكتو ـ كما استحوذت على خيال ج . جيرودو ـ فعمل على بعثها « على ايقاع زماننا » ، وخلق منها أعمالا جديدة مبتكرة . وقال اننا ننظر الى النصوص الشهيرة ، ولا سيما القديم منها ، بلا اهتمام ، لأننا نظن أن موضوعاتها قد صارت بالية لكثرة معالجة الكتاب ، وحاول أن يثبت عكس ذلك ، عندما كتب أربع مسرحيات مأخوذة عن الأساطير اليونانية القديمة . لكنه غير محور هذه الأساطير في أغلب الأحيان ، سعيا الى تجديد عنصر التشويق ، خاصة أن أحداثها معروفة للقارىء سلفا ، على سبيل المثال ، أصبحت جوكاست عنده ، كما يقول ب . سورير Surer ، مادة مختارة للتحليل النفسي : « اذ تحولت الى امرأة تندم على الوليد الذي فقدته فيما مضى . ويختلط ندمها هذا بميلها الى الصبية الصغار »[٢٣] لجأ كوكتو الى وسيلة أخرى للتجديد ، ألا وهي

(٢٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المشهد الثامن

(٢٣) « خمسين عاما من حياة المسرح » ، Sedes ، ١٩٦٩ ، ص١٨٤ .

اضافة بعض العناصر الشخصية المبتكرة الى الأسطورة . هكذا تخيل كوكتو امتدادا لأسطورة أوديب في خاتمة « الآلة الجهنمية » : لا تقود انتيجونا الصغيرة وحدها خطوات أبيها الأعمى بل يقودها أيضا شبح جوكاست التي طهرها الموت من دنس الحب المحرم ، واستردت طيبة الأم وحنوها .

كانت « أورفيوس (١٩٢٧) أول همزة وصل بين كوكتو والمسرح اليوناني القديم . تتكون هذه المسرحية من فصل واحد تدور أحداثه في منزل الشاعر أورفيوس وزوجته يوريدس ، ويقع المنزل في بلد خيالي خلقه الكاتب خلقا . يعود أورفيوس الى داره ومعه جواد غامض أملى عليه جملة غير مفهومة مفادها أن « يوريديس ستعود من الجحيم » . ويخضع أورفيوس لسحر الجواد الذي ينقل اليه بعض الرسائل القادمة من عالم المجهول . لكن الملاك هو رتبيز ، المتنكر في زي زجّاج ، يسهر على الزوجين . ويدس السم للزوجة ، لكن الملاك يساعد أورفيوس على اعادتها من الجحيم ، بشرط ألا يلتفت وينظر اليها . وتحدث مشاجرة ينسى خلالها الزوج وعده ، فتختفي الزوجة يوريديس الى الأبد ، ثم يقتل أورفيوس ويلحق بزوجته . وتصل الشرطة ، وتلقي القبض على الملاك الذي لا يرضي حاجتها الى المنطق والعقل ويختفي الملاك بدوره ، وفي العالم الآخر ، يلحق بالزوجين السعيدين اللذين لن يفترقا أبدا . مع « أورفيوس » ، ندخل مباشرة عالم الغموض والأسرار ، عالما يتجاوز ، العالم الواقعي ويكشف لنا عن حقائق عميقة ، ويمس جوهر الشعر وكل ما يتعذر علينا فهمه . وفي هذه المأساة ، يفكر أورفيوس الشاعر في الموت والعالم الآخر الذي لا وجود للزمان فيه ، لأن الزمان من خلق البشر ، والمسرحية كلها حديث عن مأساة الشعر ومن تملكتهم ملكة الشعر .

وفي عام ١٩٤٩ ، أخرج كوكتو فيلما بنفس العنوان عالج فيه نفس الموضوع ولكن بطريقة جديدة . وجدير بالذكر أنه لم يكتف باعداد المسرحية ، وانما عالج الأسطورة ذاتها معالجة مبتكرة . وفي الفيلم ، نجد نفس شخصيات المسرحية ، لكنهم يخوضون مغامرة مختلفة للغاية جعلت معنى الفيلم يناقض معنى المسرحية تماما . في الفيلم أيضا ، نجد كل التيمات التي بدت مبعثرة في مؤلفات كوكتو الأخرى ، نجدها مجتمعة حول قيمة رئيسية هي موت أورفيوس . فهي التي تثير المناقشات وتوجهها ، وتقدم أجوبة محددة على أسئلة محددة . وفيلم « أوفيوس » عمل جاد ، يثير قلق المتفرج بالأسرار التي يكشف عنها ويحتمل أن تكون حقيقية ، ولا ينحاز الكاتب فيه لليأس أو الأمل .

أخذ كوكتو أيضا أسطورة « انتيجونا » (١٩٢٢) عن سوفوكليس ، لكنه ضغطها وقام باستخلاص بنيتها العميقة ، وبين فيها أن الشعر يكمن في الايقاع السريع للكلمات والأحداث ، وعثر فيها على قوة المأساة عندما صور التغيير المفاجيء الذي تحول به الآلهة مصير البشر من السعادة الى الموت .

ولا شك أن « الآلة الجهنمية » أهم عمل مسرحي استمده كوكتو من الأساطير اليونانية القديمة ونكتفي هنا بابراز العناصر الجديدة التي أدخلها الكاتب على الاسطورة القديمة .[٢٤] ولعل أول ما يلفت النظر هو العنوان الذي ترد فيه عبارة يعطيها كوكتو معنى حرفيا . فالآلة الجهنمية تعني مؤامرة الجحيم العمياء . وكان كوكتو قد ترجم مسرحية سوفوكليس ، أوديب ملكا ، فجعل منها الفصل الرابع من الآلة الجهنمية ، بعد أن كيفها مع الجو العام للمسرحية .

وعرف الكاتب كيف يعثر في كل لحظة على الاستعارة الفعالة التي تؤثر في المتفرج وتهز كيانه . وأطلعنا سلفا على الأحداث التي تتلخص في قسوة القدر على حياة الانسان . ويصور كل فصل من فصول المسرحية الأربعة مرحلة حاسمة من حياة أوديب .

---

(٢٤) انظر د . سامية احمد اسعد « في الأدب الفرنسي المعاصر » ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص١٦٩ ـ ١٨٧ .

واستبدل كوكتو « الكورس » « بصوت » يسرد الوقائع ، ويحدد موقعها في الزمان والمكان . ويكشف القدر عن أسراره من حين الى آخر . لكن الأبطال لا يفهمون تلميحاته ، ولا يتجنبون الشراك المنصوبة لهم ، بل يقعون فيها ، ان لم يكونوا يسعون اليها :

« شاهد أيها المتفرج آلة من أدق الآلات تصميما ، ضبطت بحيث تدور حركتها متصلة بطيئة طوال حياة انسانية معينة ، وقد صنعتها الآلهة لتحطم بها ، بطريقة رياضية بحتة ، واحدا من بني الانسان »[٢٥]

وتتضح لنا رغبة كوكتو في أن يعرض لنا ، من خلال الأسطورة ، فكرته عن القدر والآلهة التي تتحكم في مصير الانسان ، ولكن بوصفة انسانا يعيش في القرن العشرين .

لكل فصل من الفصول الأربعة طابعه الخاص ، ويسهم كل فصل في اغلاق شرك القدر على ضحاياه . وباستثناء الفصل الاخير ، تدور كل الاحداث في الليل ، في جو خانق تشعر به الشخصيات وكأن الشياطين تتربص بها . ويشعر المتفرج أيضا بهذا الجو ، وبأن كل شيء مهما يكن صغيرا ، يلعب دورا .

ولعل أحد العناصر الهامة التي أدخلها كوكتو على المأساة القديمة خلقة لأنوبيس اله الموتى ، ونيميزيس آلهة الانتقام التي اتخذت شكل أبي الهول على الأرض . تقول الفتاة التي تقمصت جسد هذا الأخير : « لقد مللت القتل » . أي تتساءل عن الأسباب التي تجعلها تتصرف بهذه الطريقة ، والهدف الذي تسعى اليه ، وما يدفعها الى القتل . ويرد كوكتو قائلا أن لا أبو الهول ولا زملاؤه يعرفون عن الأمر شيئا . وهنا ، ترد احدى الجمل الهامة في المسرحية : « لا نملك الا الطاعة . السر له أسراره . والآلهة تملك آلهتها . لنا آلهتنا ، ولهم آلهتهم . وهذا ما يسمى باللانهاية » . يعني هذا أن أبا الهول أداة بين يدي قوى عليا توجهه على هواها . وبما أن القدر أعمى ، فهو يتصرف دون أن يفهم ، وهو معصوب العينين ، انه آلة بالمعنى الحقيقي للكلمة . وظلت هذه الفكرة تزداد أهمية عند كوكتو الى أن بلغت الذروة في فيلم « أورفيوس » حيث يدور هذا الحديث بين الشاعر والأميرة التي ترمز الى الموت :

أورفيوس : انك لقديرة .

الأميرة : في نظرك أنت . توجد وجوه عديدة للموت ، وجوه شابة ، ووجوه هرمة تتلقى الأوامر . .

أورفيوس : ومن أين تأتي هذه الأوامر ؟

الأميرة : يتناقلها عديد من الحراس حتى أنها تبدو وكأنها طبول قبائلكم الافريقية وصدى جبالكم ، وحركة الرياح في أوراق غاباتكم .

أورفيوس : سأذهب الى من يعطي هذه الأوامر .

الأميرة : يا حبيبي المسكين ، انه لا يسكن في أي مكان . يظن البعض أنه يفكر فينا ، ويظن البعض الآخر أنه ينام وأننا حلمه ، حلمة المشئوم . . »[٢٦]

وعندما يلتقي أوديب وأبو الهول ، يتحدثان عن مفهومها للسعادة . يطلب أوديب المجد ، في حين يطلب أبو الهول الحب ، وهنا يكمن الخلل في الآلة الجهنمية ، اذ ترفض الفتاة ـ أبو الهول ـ أن تكون آلة عمياء لا ترحم ، وتود أن تتحرر من قدرها ، وتحب شابا ، وتكشف له عن اللغز وتخر صريعة . وتسيطر الفتاة على أوديب الذي يحاول أن يقاوم ،

(٢٥) المرجع السابق ، ص١٧٨

(٢٦) المرجع السابق ، ص١٨١

لكن بلا جدوى ، وتتضح اللمسة الجديدة التي أدخلها كوكتو الشاعر في الصور واللغة التي كتب بها المسرحية ، مثلما في هذا الجزء من الفصل الثاني :

. . « لافائدة من اغماض العينين وادارة الرأس ، لا بالغباء ، ولا بالنظر أمارس عملي . لكني أمهر من الضرير ، وأسرع من شبكة المصارعين ، وأروع من الصاعقة ، وأكثر صلابة من الحوذى ، وأثقل من البقرة ، وأعقل من التلميذ الذي يمط لسانه بالارقام . انني أكثر عدة ، وأشد مرساة ، وأقوى شراعا ، وأكثر اهتزازا من السفينة ، وأنزه من القاضي ، وأكثر شراهة من الحشرات وأكثر حبا للدماء من الطيور ، وأشد ظلمة من البيضة ، وأكثر دهاء من الجلادين في آسيا ، وأكثر خداعا من القلب ، وأخف من يد تغش في اللعب ، وأكثر حتمية من النجوم ، وأكثر يقظة من الثعبان الذي يبلل فريسته بلعابه . لذا ، تراني أفرز وأخرج من ذاتي وأرضي ثم أبسط ، ثم ألف بحيث يكفي أن أريد هذه العقد حتى تنعقد ، وأن أفكر في شدها فتشد ، أو في إرخائها فتتراخى . . »

وسرعة الكلمات المتزايدة هي التي ترسم حول أوديب دائرة سحرية لا مفر منها .

الجديد أيضا هو فكرة كوكتو عن الزمان ، تلك الفكرة التي عاد اليها بعد ذلك أكثر من مرة . وها هو ذا يصور لنا ، في الفصل الثاني أيضا ، آلة الزمان وقد بدأت تتحرك .

« أنظري الى طيات هذا القماش . ضميها بعضا الى بعض . والآن ، اذا اخترقت هذه الكتلة بدبوس ، ثم نزعت الدبوس ، وبسطت القماش حتى يختفي كل أثر للطيات القديمة ، فهل تعتقدين أن أي أحمق من أهل القرية يمكن أن يعتقد أن الثقوب المتناهية التي تظهر من مسافة الى أخرى نتيجة شكة دبوس واحدة ؟ . . ان الزمان ، بالنسبة للبشر ، هو هذا الخلود بطياته . أما بالنسبة لنا فهذا الزمان ، لا وجود له . ان حياة أوديب ، منذ مولده وحتى مماته تبسط أمام عيني مستوية بأحداثها المتلاحقة » .

ويؤكد كتوكو أن القدر ماثل دائما ، لا يغيب ولا يغفل . وحب أبي الهول لأوديب خطأ في الحسبان الالهي ، لكنه خطأ ظاهري فقط ، لأن تضحية أبي الهول تعين الآلهة في قسوتهم على البشر .

وفي الفصل الرابع ، تأتي أجمل لحظات المسرحية ، والعنصر الجديد الذي ادخله كوكتو ، عندما يظهر شبح جوكاست بجوار أوديب الأعمى الملطخ بالدماء ولا يراه أحد الا أوديب . وأمه هي التي ستقوده الى كـولون ، الى المجد . لقد زالت الجريمة الشنعاء . والآن ، تستطيع الأم أن تسلك سلوك الأم التي تلتقي بابنها بعد طول غياب . هكذا جدد كوكتو الأسطورة عندما ابتكر ، في خاتمة المسرحية ، ارتقاء الكارثة الى المستوى الآلهي واحاط شخصية الأم بالنور . ها هي ذي تموت شهيدة ، جميلة ، بيضاء ، طاهرة ، وقد ارتسمت صورتها في ذاكرة المتفرج عندما أسدل الستار . ومما لاشك فيه ان الشعر هو الذي خلق وحدة المسرحية . وعندما استخدم الكاتب لغة القرن العشرين في الحوار ، وعبر عن افكار حديثة ، وألبس شخصياته ملابس حديثة ، أخرج المسرحية من الزمان ومن سياقها التاريخي ، وهكذا أكسبها طابعا عالميا أكيدا .

●●●

عندما كتب آنوى « يوريديس » (١٩٤١) سار لأول مرة في الطريق الذي سبقه إليه كل من جيرودو وكوكتو ، وبعث اسطورة أورفيوس وحبيبته خارج الزمان ، واعطاها شكلا ملموسا لقطبي الحياة وحديها ، اي الميلاد والموت ، فلقد جعل الأحداث تدور في مقصف محطة سكك حديدية ، يدل التقاء خطوط القطارات فيها على التقاء المصائر

والأقدار . والمحطة تبدو وكأنها شكل حديث لعجلة القدر ، وتذكرنا بالميلاد والموت في الحلم . والسفر يرمز الى هرب النفس امام الواقع . والعلاقة بين الآباء والأبناء تنتمي الى قرننا العشرين ايضا . فالأب ، والد اورفيوس ، نموذج للانسان الفاشل الذي يستغل ابنه ، والابن يحتقر اباه . ويدل الحوار بين يوريدس وامها أيضا على أن علاقتهما تنتهي إلى الفشل . فضلا عن ان الأم لها تجارب عاطفية عديدة . والابنة ايضا لها عشيق يموت منتحرا في المسرحية ، والعلاقة المخزية بين الأم وعشيقها صورة لما ستصير إليه العلاقة بين الشابين العاشقين ، بعد مضي ربع قرن من الزمان والبطل اورفيوس عند آنوي لا يكتفي بالعصيان ، وإنما يستسلم لدافع عميق يجعله يعمل على ابعاد محبوبته عن عالم الواقع لأنه يعلم جيدا أن مُثُلهما المشتر ـه لن تجد فيه مكانا ابدا . وكانت البطلة تعرف ذلك ، ووافقت على قرار حبيبها ، في خطاب كتبته قبل موتها . ويبقى اورفيوس وحيدا في الدنيا ، ويلتقي بشخصية غامضة تعرف الكثير ، ربما كانت رمزا للموت .

وعندما اتجه آنوي الى اسطورة « ميديا » (١٩٤٦) ، عاد الى التيمات الرئيسية التي سبق ان عالجها في مسرحياته الأخرى ، ومن بينها رفض السعادة العادية ، وطلب البراءة والطهر ، وقبول الانسان للدور المسند اليه ، والهوى المجنون ، الخ . . لكن بشاعة الموضوع ـ تنتقم ميديا من جيزون بقتل الطفلين اللذين أنجـ ـبا معه ـ وقسوة هذه المأساة جعلا الجمهور المعاصر لآنوى لا يتقبل المسرحية . وكانت النتيجة اعلان الكاتب انه سيبتعد نهائيا عن هذا اللون السوداوي من الكتابة .

أما « انتجونا » التي كتبها الكاتب اثناء احتلال المانيا لفرنسا (١٩٤٢ وعرضت على المسرح في عام ١٩٤٤م ، قبل تحرير البلاد بستة اشهر ، فحظيت بشهرة عالمية وترجمت الى عـ ـة لغات . واسطورة انتيجونا تتفق كل الاتفاق مع تعريف كامو للمأساة : «تنشأ المأساة عندما يعارض الانسان بدافع الكبرياء ، النظام الآلهي ، سواء كان متمثلا في الالة او في المجتمع . وكلما كان تمرد الانسان مشروعا وكان هذا النظام لازما وضروريا ازدادت المأساة حدة ».[٢٧]

حرص الكاتب على أن يؤكد ، بسبل شتى ، أن أحداث الاسطورة القديمة قد نقلت الى القرن العشرين . ومن أهم العناصر التي لجأ اليها ، في هذا الصدد ، الملابس الحديثة التي البسها للشخصيات ، والاشارات المتعددة التي تشير الى عصرنا الحديث ، كالقهوة باللبن وسيارات السباق . . الخ . . . هذا بالاضافة الى كثير من التفاصيل المعاصرة التي حاول من خلالها أن يثبت أن مسرحيته لا تنتمي الى عصر بعينه ، بل الى كل زمان ومكان . مثال ذلك الطريقة المبتكرة التي استخدم بها أزمنة الفعل ، من ماض ومضارع ، ومستقبل وجعلها تتداخل وتتشابك :

« افهم . . . كان على أن أفهم أنه لا ينبغي أن اكل كل شيء في آن واحد ، وأن أعطي كل ما في جيبي للسائل الذي أقابله ، وأن أظل أجري مع الرياح الى ان اسقط ارضا وأن أشرب عندما اشعر بالحر ، واستحم قبل الاوان أو بعده ، لا في اللحظة التي اريد فيها ذلك . افهم ، افهم دائما ، لا أريد أن أفهم انا . سأفهم عندما أصير عجوزا ، لا الآن »[٢٨] .

وعندما عرضت المسرحية في الشهور الأخيرة من فترة الاحتلال كما قلنا ، أثارت نقاشا وجدلا طويلا . ووصفها البعض بأنها مسرحية فاشية . فكريون الملك يدافع عن نظرية عن السلطة السياسية لاتأبه للأخـلاق ، وهو يـدين

(٢٧) كامو ، « مسرح ، وقصص قصيرة » ، جاليمار ، ١٩٦٢ ، ص١٧٠٤ .

(٢٨) السطر ٢٨٠ ومايليه ، حيث ان المسرحية لا تشتمل على فصول او مشاهد .

انتيجونا باسم النظام الاجتماعي ، كما قالوا ان البطلة فوضوية الميول ، وأن تضحيتها لا قيمة لها . وقال البعض الآخر ان المسرحية ، على عكس ذلك ، مناهضة للفاشية ، إذ أن البطلة تواجه كريون بتطلعها الى الطهر الأخلاقي والمعنوي ، وتطالب بالحرية امام سلطة ظالمة غاشمة . وأيا كان رأي النقاد ، فان مسرحية « انتيجونا » تعالج القضايا السياسية ، التي شهدتها فرنسا آنذاك ، في قالب درامي ومن خلال الأسطورة . وفهم الجمهور أن الحوار بين انتيجونا وكريون حوار بين أنصار المقاومة ، واولئك الذين كانوا يطالبون بالتعاون مع العدو الألماني .

وبالرغم من ذلك ، تتجاوز المسرحية المناقشة السياسية البحتة ، وتعبّر ، خارج حدود الزمان والمكان ، عن صراع يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الانسان ويعتبر جزءا لا يتجزأ منها .

وفي « انتيجونا » ، يعتبر المقدم ، والكورس شخصية واحدة ، تلبس نفس الزي ، وإن كانت تحمل إسمين مختلفين ، وتقوم بوظيفة مختلفة عن الوظيفة التي تقوم بها في المأساة الأغريقية . فهي تعرف ما سيحدث ، وتخبر المتفرج به ، كما أنها تعرف ماهية المأساة . . أي أنها في البداية خارج الحدث . لكنها تدخل بعد ذلك فيه عندما يروع الكورس للقرار الذي اتخذه كريون ويعرب عن رغبته في انقاذ انتيجونا . نجد الكورس بعد ذلك خارج الحدث مرة اخرى عندما يروي ما لم يشهده ، وأن كان يعرفه سلفا ، ويبدي رأيه في احداث المسرحية وشخصياتها .

وانتيجونا آنوى لها ملامح وسمات تذكرنا بأخواتها ـ تريز في « المتوحشة » ويوريديس مثلا ـ فهي فتاة عنيدة ، تخضع لأحاسيسها ، وتلتفت دائما الى طفولتها . ألا تلقب نفسها « بأنتيجونا الصغيرة »؟ في البداية مثلا ، نراها تلجأ الى صدر مربيتها الحنون ، بعد ان وارت جثمان أخيها التراب ، قبل ان تواجه هيمون خطيبها ثم كريون الملك . كما أن القلق يغلب عليها . وهي لا تواجه سن البلوغ فعلا إلا بعد مواجهتها لكريون . لكنها ، خلال هذه المواجهة تؤكد أنها حرة في أن تقول لا لمن تشاء ، والسلطة أو المجتمع على حد سواء . وفي هذه النقطة ، تختلف انتيجونا عن اخواتها اللاتي كن أميل الى الانطواء والندم . وعندما تموت ، تموت في عزله تامة .

أما كريون ، فكان قبل توليه السلطة رجلا استقراطيا ، فنانا ، مرهف الحس ، ذكيا بصيرا ، الخ . . لم يتمن ان يتولى الحكم في يوم من الايام . لكن ، عندما حكمت عليه الظروف بأن يتولى قيادة البشر ، شمر عن ساعديه ، وأمسك بالدفة ، واكتشف بعض الحقائق ، وأهمها أن السياسة لعبة صعبة تعتمد أساسا على الحل الوسط . واكتشف بعض الحقائق ، وأهمها أن السياسة لعبة صعبة تعتمد أساسا على الحل الوسط . واكتشف أيضا انه لا يكن أي احترام لأولئك الذين يتولى قيادتهم . وهو الذي يدير الحوار ويوجهه ، عندما يلتقي بانتجونا ـ أي أنـه يكاد يكـون البطل الحقيقي للمأساة ـ ، وهو الذي يمثل المجتمع وقوانين البشر الوضعية . ومأساة الحكم جعلت منه رجلا وحيدا ، تماما مثل انتيجونا في ميتتها .

والصراع بين كريون وانتيجونا محور المسرحية . تتمرد البطلة تمردا فرديا ، وتتطلع الى النقاء وطهر النفس . ومن ثم ، ترفض الحياة ، لأن قبولها لها معناه أنها تتواطؤ مع كريون الذي تحتقره لأنه رفض أن يرجح قانون الآلهة على قوانين البشر . وتتملكها رغبة عارمة في قول الحقيقة ، وتضحي بحياتها في سبيل فكرة معينة كونتها عن نفسها . وهي التي تقرر مصيرها . أما كريون ، فقتل المجتمع وقوانينه ، وابتعد عن الأوهام ، واختار الحياة في الواقع حتى لو اضطرت الظروف أن يلوث يديه ، وإذا كانت الرغبة في قول الحقيقة قد تملكت انتيجونا ، فان الرغبة في اقرار النظام قد تملكت كريون . وموت انتيجونا يؤدي الى موت كل من هيمون خطيبها ويوريديس ، زوجه كريـون ، واختها أيـزمين . وفي نهايـة

المطاف ، يجد كريون نفسه في خواء معنوي قاتل . لكنه يواجه قدره ، ومصيره بكل شجاعة . بعد أن حددهما رَفضُ انتيجونا للحياة .

واذا تساء لنا عما اذا كانت مسرحية آنوى مأساة ، كما كانت مسرحية سوفوكليس ، وجدنا أنها تستبعد العلو الديني ، وتستبعد في الوقت نفسه العنصر المأساوي القائم على ممارسة الانسان لحريته . فالبطلة تحركها ، دوافع انسانية بحتة . واختيارها ليس بطوليا بأي حال من الاحوال . الا تقول : « لم اعد أعرف لماذا اموت ؟ » والمتفرج يتعاطف مع انتيجونا ولا يشفق عليها . وهكذا ، يمكن الانتهاء الى ان « انتيجونا » دراما المصير الانساني اكثر منها مأساة .

.وبين المقدمة والخاتمة ، تسير المسرحية في خط مستقيم ينتهي الى موت البطلة ويسير الحدث في خطين : خط تتبعه انتيجونا ، وخط تسير فيه الشخصيات التي تعترض طريقتها . ونحن نعلم منذ البداية ـ ويقول لنا المقدم هذا ـ أن كل الجهود التي ستبذل لمنع انتيجونا من اتباع الخطر الأول ستنتهي الى الفشل . هكذا تسير انتيجونا وحيدة نحو الموت . فهي ترفض ان تموت أختها معها . والخطاب الذي تكتبه ، ويعدُّ آخر رباط بينها وبين عالم الأحياء ، يظل بلا عنوان . ولنلاحظ ان انتيجونا لم تدرك بوضوح انها تعيش في عزلة ـ بعد دفن جثة أخيها ـ في بداية المسرحية ، ولا تتضح لها هذه الفكرة إلا في اللحظة التي تقبل فيها الموت قبولا تاما ، أي في اللحظة التي تقبل فيها ان تموت بجسدها ، بعد ان ماتت بروحها .

ويعطي انوى بعدا جديداً للاسطورة عندما يتحدث عن موت اخت انتيجونا ، ايزمين ، آخر عضو في الأسرة الملعونة . في مسرحية سوفوكليس تقول الاخت انها مسئولة عن جريمة اختها ، وأنها تقاسمها حتما العقاب . وفي نفس الاطار ، يوضح آنوى فكرة التمرد التي تنطلق من ارادة فردية تؤكد وجودها بقوة وعنف ، ثم تنتقل عدواها الى الآخرين :

انتيجونا : لقد اخترت الحياة ، واخترت أنا الموت . دعينا الآن من شكواك . كان عليك ان تذهبي صباح اليوم ، وتسيري على يديك وقدميك ، في الليل . كان عليك ان تنبشي الأرض بأظافرك وهم بالقرب منك ، وأن تجعليهم يقبضون عليك كما لو كنت لصة .

ايزمين : حسن ، سأذهب غدا .

انتيجونا : اسمعت باكريون ، سرت العدوى اليها . ومن يدري ، ربما اصبت آخرين غيرها اذا استمعوا الى ، ماذا تنتظر لكي تحكم على بالصمت ، ماذا تنتظر لاستدعاء حرسك . . ؟[٢٩] .

هكذا تظهر أنتيجونا في شكل الشهيد التقليدي الذي يناهض النظام السياسي لكي يساند النظام الالهي ، حتى لو كانت دوافعه انسانية ، وحتى لو دفع حياته ثمنا لذلك . وهي تتطلع الى النقاء والطهر الكامل ، لكنها تدرك انها لن تفوز بها في هذه الدنيا . . واذ تقف انتيجونا هذا الموقف الرافض من الحياة ، تجر وراءها كل ابطال المسرحية ، باستثناء كريون . والمشاهد التي يجري فيها حوار بين فريق انتيجونا والفريق الاخر تدل على ان الفريقين يمثلان جنسين بشريين لا سبيل الى التواصل بينهما . ويبدو العبث واضحا جليا في الكلمات التي يستخدمها كل من كريون وانتيجونا للحديث عن الطقوس التي كانت السبب المباشره في نشأة الصراع : « كريون : وتعرضين نفسك للموت ، لأنني أبيت أن اعطي

---

(٢٩) المرجع السابق ، السطر ١٤٣٨ ـ ١٤٤٧

لأخيك جواز مرور تافه الى الآخرة ، ورفضت هذه التمتمة الآلية على جثته ، وهذا البانتوميم الذي كنت ستخجلين منه لو انه كان ، كل هذا عبث » . ويطل العبث برأسه مرة أخرى عندما يحاول كريون أن ينقذ انتيجونا ، فيصبح مسئولا عن موتها . وهنا تكمن سخرية المأساة . فالأسباب التي تجعل كريون يقول « نعم » للحياة هي نفس الاسباب التي تجعل انتيجونا تقول « لا » لنفس الحياة . يقول كريون عن الحياة :

« ليست الحياة كما تظنين . الحياة ماء يتركه الشباب يجري دون ان يدري ، بين الأصابع المفتوحة . ضمي يديك ضمي يديك بسرعة ، وحافظي عليه . ولسوف ترين أنه سيصبح شيئا صغيرا صلبا نأكله ونحن جالسين تحت الشمس »(٣٠) في حين لا تفكر انتيجونا الا في الطهر والبراءة : « ما هي السعادة التي تنتظرني ؟ أي امرأة سعيدة ستكون انتيجونا الصغيرة ؟ أي صغائر سيتحتم عليها اتيانها ، هي ايضا ، يوما بعد يوم ، لكي تنتزع بأسنانها نصيبها الضئيل من السعادة ؟ قل لي على من يجب ان تكذب ، ولمن يجب ان تبتسم وتبيع نفسها ؟»(٣١) وتخاف انتيجونا من الحياة ، ومما فيها من حلول وسط ، كما تخاف الحياة التي تبلى يوما بعد يوم . ومع ذلك ، تظل تسعى الى المطلق المستحيل :
« اريد كل شيء توا ، أريده كاملا ، والا رفضت » .(٣٢)

سؤال اخير : لم تموت أنتيجونا ؟ تموت انتيجونا من أجل نفسها . ولاشك ان انتصار كبريائها ، في اللحظة التي تهزم فيها ، يذكرنا بانتصار دون جوان في مسرحية موليير التي تحمل نفس الاسم ، وبعض الشخصيات الأسطورية : سيزيف ، وبروميثيوس ، الخ . . كما رأينا .

وتتضح لكريون اثناء صراعه مع انتيجونا ، حقيقة تفرض نفسها عليه : لا يمكن ان ينفصل مصيره عن مصير انتيجونا ، ثذا ، يقول لها :

« اشفقي على وعيشي . إن جثمان اخيك الذي يتحلل تحت نوافذي ثمن كاف لكي يسود النظام في طيبة ، إبني يحبك . فلا تجبريني على دفع المزيد »(٣٣) .

هكذا اصبحت انتيجونا عند آنوي ، كما كانت الكترا عند جيرودو ، وكما كان سيزيف عند كامو ، رمزا للثورة والتمرد . ولم تكن الاخيرة في سلسلة المتمردين الذين يحملون اسماء اسطورية . فلقد صاحب ظهورها ظهور متمرد آخر ، أعلن عن زوال حكم الآلهة واستبدال حكم الانسان به وكان هذا المتمرد اوريست ، بطل مسرحية سارتر « الذباب » .

●●●

جان بول سارتر « كاتب الذباب » فيلسوف فنان ، يعرف المأساة والفكر الأغريقيين معرفة تامة ، ولا يهتم الا بكتابة مسرح ذهني يكون ، في الوقت نفسه ، مسرحا يدفع الانسان الى الفعل . في هذه المسرحية ، يعرض الكاتب نظريته عن الحرية والالتزام ، ويكشف عن المعتقدات التي تجعل الانسان يرضى بالقهر . « والذباب » نص له اثر درامي اكيد ، نظرا لوضوح اسلوب الكاتب ، والبناء الدرامي المحكم .

---

(٣٠) المرجع السابق ، السطر ١٣٢٦ ـ ١٣٣١ .

(٣١) المرجع السابق ، السطر ١٣٤٥ ـ ١٣٥١

(٣٢) المرجع السابق ، السطر ١٣٨٩ ـ ١٣٩٠

(٣٣) المرجع السابق ، السطر ١١٣٦ ـ ١١٣٩

لابد من التسليم ، منذ البداية ، بأن اوريست لا يرغب في الانتقام لابيه او استرداد املاكه . والمعلم الذي يساعده في اقامة العدل ، عند سوفوكليس ، تحول عند سارتر الى مربٍّ علم الشاب « تنوع الآراء الانسانية وتباينها » ، وحرره بالتالي من كافة المعتقدات : « ها انت ذا شاب ، وثري ، وجميل ، محنك كالعجائز ، متحرر من كافة اشكال العبودية وكافة المعتقدات ، بلا اسرة بلا وطن ، بلا دين ، بلا مهنة ، حر لكافة انواع الالتزام بينما تعلم انه لا ينبغي أن تلتزم بشيء أبدا . . »[٣٤] .

كان يتحتم على اوريست ان يقدر هذه الحرية عند زيارته لمدينة ارجوس ، مسقط رأسه التي ترزح تحت نير الندم الجماعي الذي احسن ملكها استغلاله . ما من احد اعترض على مقتل اجاممنون ، ما من احد حذر الضحية مما يحاك ضدها . كذلك ، لم يتدخل جوبيتر لمنع الجريمة ، وفضل ارسال الذباب ، الذي يرمز الى الندم ، الى المدينة ، واستغل جريمة قتل اجاممنون لصالح النظام الأخلاقي ، وساعده في ذلك القاتل الذي جعل من الندم طقسا من الطقوس ، عندما اعتلى العرش وخصص يوما للموتى . كان مثل هذا الجو حريا بابعاد اوريست عن المدينة . لكن سارتر يجعله يحسد سكانها على ما هم فيه ، على عكس ماكنا نتوقع . فأوريست يجر وراءه احساسا بالفراغ ، فراغ الحياة ، ويتألم لأنه بلا ذكريات حتى لو كانت هذه الذكريات أليمة . وعندما يلتقي بأخته الكترا ، ويرى فيها تجسيدا للقهر والتمرد ، يقرر ان يتبنى أرجوس ، ويشاركها في شقائها ، لكي يخلصها منه . وباسم الشباب والحياة ، ترفض الكترا ، ارتداء ملابس الحداد ، وهذه جريمة لاتغتفر ، خاصة في احتفال كالاحتفال بيوم الموتى :

« يلتصق موتاكم بكم ، وتظلون بلا حراك ، خوفا من اقلاقهم بأقل حركة . ولو ان ذلك حدث ، لكان شيئا فظيعا ، أليس كذلك ؟ ماذا يحدث لو أن يدكم مرت فجأة ببخار خفيف رطب ، وهو روح ابيكم أوجدّكم ؟ لكن ، أنظروا إليّ : هأنذا ابسط ذراعي ، وأمدها أتمطى كمن يستيقظ ، واحتل مكاني تحت الشمس ، مكاني كله . فهل تسقط السماء فوق رأسي ؟ انظروا الى ، أنا أرقص ، أرقص ، ولا أشعر الابنفحات الريح في شعري . أين هم الموتى ؟ اتظنون انهم يرقصون معي ، على الايقاع ؟ »[٣٥] .

لكن كلمات الكترا لا تكفي لاقناع سكان أرجوس الذين يستعذبون الشعور بالألم والندم . لابد اذن ، من الانتقال الى الفعل . وهذا ما يقبله اوريست عن وعي بالرغم من أن الماضي المهين كان يمكن أن يدفعه الى الثورة والغضب . وتحين لحظة الاختيار ، ووهب الذات . لكن الاختيار ليس اختيارا بين الخير والشر المطلق ، لأن الخير الذي يقترحه جوبيتر على اوريست يعني الموافقة على الضعة والحل الوسط . ولايجد اوريست امامه من سبيل إلا قَتْلَ اولئك الذين يحاولون قهره . لكن الكترا تتراجع أمام ضرورة الفعل ، والجريمة التي ظلت تحلم بها خمسة عشر عاما . ويتم اوريست فعله ، ويشعر أنه حر ، ويفقد الاله سلطانه عليه في حين يسترد سلطته كامله على الكترا وينتزع منها الكلمات التي تجعلها أسيرة للندم ، الى الأبد . ويرفض اوريست دفع حريته ثمنا لعرش ارجوس والقيام بدور ايجيست . لذا ، يفضل مغادرة المدينة ولكن بعد تحريرها من الندم ، متمثلا في آلهة الانتقام التي تغادرها ايضا وتسير في أثره .

---

(٣٤) « الذباب » ، الفصل الأول ، المشهد الثاني

(٣٥) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المشهد الثالث .

وعندما عالج سارتر موضوع الأسطورة بهذه الطريقة ، رفض ما سبق أن حاوله اسخيلوس ألا وهو ايجاد نوع من التناسق بين نظام الكون ونظام المدينة . ففي مسرحيته ، ينتهي عهد الآلهة ، كما انتهى عهد الملوك ، مما يمكن اوريست من اختيار الحرية المرة المتبصرة لكي ينسى قلقة ومنفاه . ويقبل اوريست مصيره هذا لانه يريد ان ينضم الى شعبه ، وأن يوجد شيئا مشتركا بينه وبين هذا الشعب . وهو يعلم أنه سيغمس سكان مدينته في اليأس ، بعد أن يخلصهم من الندم وحكم الآلهة ، لكنه لا يتردد لحظة واحدة في انقاذهم مقابل هذا الثمن لأن اليأس افضل من الوهم ، مهما كان .

وفي حوار بين اوريست وجوبيتر ، يدور نقاش حول علاقة الانسان بالآلهة يقول اوريست انه يخلص سكان ارجوس لا من الخطيئة ، وإنما من الخوف منها ومن القانون . فيلومه الآله لتمرده ويلعب دوره كآله ، ويذكر اوريست بضرورة وجود الآلهة :

« اوريست : انت ملك الآلهة يا جوبيتر ، ملك الأحجار والنجوم ، ملك امواج البحر ، لكنك لست ملكا للبشر .

جوبيتر : لستُ مليكك ؟ وانت الدودة الحقيرة ، من الذي خلقك اذن ؟

اوريست : أنت ، لكن ما كان يجب ان تخلقني حرا .

جوبيتر : لقد اعطيتك حريتك لكي تخدمني .

اوريست : ربما ، لكن هذه الحرية انقلبت ضدك ، ولا نستطيع أن نفعل شيئا ، ولا انا ولا انت[٣٦] .

يتضح من هذه الكلمات ، أن اوريست يفترض وجود آله خلق العالم ، ويعمل للخير . وهو ، في حقيقة الأمر لسان حال سارتر نفسه ، وفكره فكر ملحد .

في « الذباب » ، ينقد سارتر الدين . فهو يرى أن فكرة الدين والآلهة هي التي تفرق بين البشر ، أما لأنها تنمي فيهم الشعور بالخوف والذنب ، وبالتالي تبعد الانسان عن وظيفته الطبيعية وهي السعي الى السعادة ، واما لأنها تزيف العلاقة بين البشر ، لأنها تحول دون معرفتهم لحدودهم ورغباتهم . وينفي سارتر وجود الآلهة . كل ما هنالك انه توجد فكرة عنهم . خلقت لحماية البشر من بأس اللامعقول . يقول الناقد بـ . ه . سيمون P.H.Simon في هذا الشأن « اذا كان الآله ، في آن واحد ، داء الوعي الفردي الذي يخاف من مواجهة هوة المصير الانساني وخداع الوعي الاجتماعي الذي لا يجرؤ على المطالبة بالحرية ، فهمنا لماذا يظهر كعدو طاغية مخادع ، ولماذا يبدو أوريست في صورة المخلص الذي يعيد الى سكان ارجوس كرامة الانسان »[٣٧] . بالاضافة الى نقده للدين ، يندد سارتر بأمرين يخصان البشر : عبث الوجود الانساني ، وسوء نية اولئك الذين لايريدون الاعتراف به .

والحرية التي يسعى اليها أوريست لاتبعث على اليأس ولا تؤدي الى الموت ، وانما تخلق القيم والفعل . فالانسان ، في مسرح سارتر ، لاوجود له الا بالقدر الذي يحقق به حريته ، ويجعل منها مبدأ حياته . ومن ثم يتمثل العنصر المأساوي ، لا في القدر ، كما هو الحال في المأساة الاغريقية وانما في العبث وطلب الحرية .

لا يكتفي ايجيست بارساء سلطته على الضرورة الاجتماعية ، وانما يعطيها صبغة قانونية ويقدم نفسه للشعب على أنه خادم للآلهة . هكذا يخدع الشعب ليكبله بالاغلال . والحوار الذي يدور بينه وبين الآله جوبيتر - يسخر منه الكاتب في « الذباب » ويكاد يجعل منه شخصية كوميدية - مثقل بالمعاني : فهما يعترفان بأنهما متحالفان من اجل قضية واحدة ،

(٣٦) المرجع السابق ، الفصل الثالث ، المشهد الثاني .

(٣٧) « مسرح ولدو » ، أ . كولان ، ١٩٥٩ ، ص١٨٠ .

هي حب النظام . كما انهما مرتبطان بسر واحد : معرفتهما ان الانسان حر . ويسيطر عليهما نفس الخوف : فهما يعرفان ان سلطتهما واهية ، وأنهما لا يوجدان الا بالقدر الذي يخيفان به الآخرين ، ويكفي ان تصدر صرخة واحدة من انسان حر لكي ينهار نظام الآلهة والملوك :

« جوبيتر : انظر الى . . قلت لك انني خلقتك على شاكلتي . فكلانا يعمل على اقرار النظام ، انت في ارجوس ، وانا في العالم ، ويثقل سر واحد على قلبينا . .

ايجيست : لا املك سرا .

جوبيتر : بلى فأنت تعرف نفس السر الذي اعرفه ، سر الملوك والآلهة الأليم : أن البشر احرار ، احرار ، وتعلم انت ذلك يا ايجيست ، ولا يعلمونه هم . . انت تحب النظام يا ايجيست . .

ايجيست : النظام ، صحيح من أجل النظام غويت كليتمنسترا ، ومن اجل النظام قتلت مليكي . اردت ان يسود النظام ، وان يسود بفضلي . لقد عشت بلا رغبات ، وبلا حب ، وبلا امل وأرسيت النظام . ياله من حب مروع !

جوبيتر : لا يمكن ان يكون لنا حب آخر . فأنا اله ، وانت خلقت لكي تكون ملكا »[٣٨] .

ونختتم حديثنا عن « الذباب » بهذه الكلمات التي يقولها اوريست عن الحرية والالتزام :

« لقد فعلت فعلي يا الكترا ، وكنت موفقا فيه . ولسوف احمله فوق كتفي كما يحمل الحمال الناس ويعبر بهم الى البر الآخر . . وكلما كان الحمل ثقيلا ، ازداد سروري ، لأنه يعني حريتي . بالأمس ، كنت اسير على الأرض ، على غير هدى ، وكانت آلاف الطرق تولي هاربة امام قدمي ، لأنها كانت ملكا للآخرين . لقد سلكتها كلها ، ولم يكن واحدا منها ملكا لي . واليوم ، لم يعد امامي الا طريق واحد ، لا ادري الى اين سيقودني ، لكنه طريقي »[٣٩] .

●●●

أثبتت الاسطورة انها مادة حية متجددة ، يغذيها خيال البشر الذي خلقها بمضامين جديدة ، وتتلون بلون زمان العصر الذي تبعث فيه ومكانه . والأسطورة إطار ترسم داخله هذه اللوحة أو تلك ، لكن انطلاقا من الخطوط العريضة التي سبق ان رسمها الأسلاف . وعادة ما ترتبط الأسطورة بالماضي . لكن كل عصر يخلق اساطيره التي تضاف الى التراث الموروث . واذا كانت الأساطير الاغريقية قد عاشت حتى اليوم ، فهل تستطيع أساطير قرننا العشرين ، أسطورة النجم السينمائي ، أو لاعب كرة القدم ، أو رائد الفضاء ، الخ . . أن تتخطى حاجز الزمان ، وتصل الى الأجيال القادمة ؟ . .

* * *

(٣٨) « الذباب » ، الفصل الثاني ، المشهد الخامس .

(٣٩) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المشهد الثامن .

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES (R): "MYTHOLOGIES", PARIS, SEUIL, 1957.
BEIGBEDER (M): "GIDE", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1961
BORIE (M): "MYTHE ET THEATRE AUJOURD,' HUI", PARIS, NIZET, 1981
DEBIDOUR (V.H.): "GIRAUDOUX", PARIS, ED. UNIVERS I TAIRES, 1958
ELIADE (M): "ASPECTS DU MYTHE", PARIS, GALLIMARD, 1963
GINESTIER (P): "ANOUILH", SEGHERS, 1969
LUPPE (R. DE): "CAMUS", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1963
MOURGE (G). "COCTEAU", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1965
NICOLAS (A): "CAMUS", PARIS, SEGHERS, 1966
SCHMIDT (I): "DICTIONNAIRE DE LA MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE ", PARIS, LAROUSSE, 1965
SIMON (P.H): "THEATRE ET DESTIN", PARIS, A. COLIN, 1959
SURER (P): "CINQUANTE ANS DE THEATRE", SEDES, 1969"LE THEATRE MODERNE, HOMMES ET TENDANCES" PARIS, C.N.R.S., 1965
VERNANT (J.P.): ET VIDAL — NAQUET (P): "MYTHE ET TRAGEDIE EN GRECE ANCIENNE", PARIS, MASPERO, 1981.

* * *

الرمزية في الفن الحديث

صبري منصور

خلف الفن الغربي الحديث عديدا من المدارس والاتجاهات الفنية المتلاحقة يكاد يصعب على المرء حصرها وتحديد ملامحها تحديدا فاصلا ؛ فلقد اختلطت صفات تلك المدارس اختلاطا أدى الى التباس فهمهما وتصنيفها ، ليس على المتلقي العادي فحسب ، وانما انسحب ذلك أيضا على دارسي الفن ونقاده . ولعل الاتجاه الرمزي في الفن الحديث أوضح نموذج على رأينا ، نستدل على ذلك من اختلاف النقاد حول تحديد مفهومه عن مفاهيم اتجاهات فنية أخرى ذات مرمى مشابه ، كالاتجاه المثالي Idealism والاتجاه التعبيري Expressionism ، والاتجاه الوحشي Fauvism وأخيرا الاتجاه السيريالي Surrealism . كما اختلف المؤرخون حول تصنيف اتجاه بعض فناني الرمزية الذين بدأوا طريقهم الفني تحت لواء أسلوب وانتهوا تحت لواء أسلوب آخر ، فالفنان جوجان Gauguin مثلا يصنف في مرحلة ما بعد التأثيرية Post - Impressionism ، وأحيانا يوضع بين فناني الرمزية Symbolism والمصور شاجال Chagall تتنازع على احتوائه ثلاث مدارس هي الرمزية والتكعيبية Cubism والسيريالية . وغير هؤلاء عديدون ممن تباينت حول فنهم الآراء والاجتهادات في توصيف انتماءاتهم .

لقد أدت هذه العوامل ـ بالاضافة الى قصر عمر المدرسة الرمزية[1] ـ الى عدم الوفاء بقدر هذه المدرسة بين المدارس الكبرى في الفن الغربي الحديث ، وقد خلت من ذكرها مراجع فنية عديدة ، كما ضمها البعض الى المدرستين التعبيرية والسريالية وأطلق عليهم جميعا اسم : الاتجاه الخيالي (الفانتازي) Fantasy .

(١) انتشرت الرمزية في الفن التشكيلي وكثر اتباعها في الفترة من عام ١٨٨٠ الى عام ١٩٠٠ تقريبا

ويرى هربرت ريد[٢] Herbert Read ـ حتى لانتوه في تعدد المذاهب ـ أن اتجاهات الفن التشكيلي ومدارسه قديما وحديثا قد تفرعت جميعا من ثلاثة طرق رئيسية ، أولها طريق الواقعية حين يعرض الفنان العالم كما يتراءى لحواسنا ، دون اغفال لتفاصيله ، ودون تزييف له أو مبالغة فيه . أما الطريق الثاني فكان المثالية التي تبدأ في أساسها من رؤية واقعية ، لكنها تنتقي وترفض مالا يلائمها بصورة واعية عامدة . ان عين الفنان هنا حين تقع على الاشكال العامة تصنع منها مثالا مجردا يكون أكثر اكتمالا من أي واحد فيها . والطريق الثالث هو طريق التعبيرية ، وهي فن لايحاول أن يصور أو يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية ، وانما يرمي الى تجسيد المشاعر الذاتية للفنان .

الا أنه يمكن لنا أن نجري ـ فيما يتعلق بالفن الحديث ـ نوعا من التعديل على التقسيم الذي اختزل به هربرت ريد الاتجاهات الفنية ، فنستبعد الاتجاه الواقعي الذي انتهى تماما منذ فترة مابعد التأثيرية التي اصطلح على اعتبارها بداية الانطلاق للمدارس الفنية المتعددة . وقد تفرعت هذه المدارس عن ثلاثة اتجاهات رئيسية ، الأول منها يركز على أحاسيس الفنان عن نفسه وعن العالم ، وعبر هذا الاتجاه عن نفسه من خلال المدرستين التعبيرية والوحشية ، والثاني الاتجاه التجريدي الذي يهتم بتنظيم العلاقات الشكلية داخل العمل الفني كما ظهر عند التكعيبيين والتجريديين بشتى تصانيفهم ، أما الاتجاه الثالث فكان دوره اقتحام مملكة الخيال ، واستكشاف أعماق المجهول وعالم ما وراء الطبيعة وقد تمثل في المدرستين الرمزية والسيريالية .

وتجدر الاشارة هنا الى أن هذه العناصر جميعا (الاحساس والنظام والخيال) هي عناصر موجودة في كل عمل فني ، فبدون الخيال سيكون العمل ضحلا دون أعماق أو أبعاد ، واذا لم يكن هناك نظام فسوف ينم العمل الفني عن فوضى تنظيمية ، واذا خلا من الاحساس فسوف يتركنا بغير أن يؤثر في شعورنا . وبطبيعة الحال فان كل فنان سوف يهتم ـ بحكم ميوله ومزاجه الفني وثقافته ـ بواحد من هذه العناصر ، يعطي له الأهمية والغلبة على العناصر الأخرى .

ويتم تعريف الرمز عادة بأنه ذلك الشيء الذي يوحي بشيء آخر بفضل وجود علاقة معينة بينهما ، كما أنه اشارة مصطنعة متفق على معناها بين مجموعة من البشر ، فيرمز الأسد مثلا الى القوة والشجاعة ، واللون الأبيض الى الطهارة . وكما تختلف دلالات الرموز من منطقة الى أخرى فان معناها يتبدل باختلاف الأزمنة . وهذه الرموز العامة لاتمنع من أن يكون للفنان رموزه الخاصة به والتي لايدرك مراميها ودلالاتها سواه ، فالرمزية كمدرسة فنية لم تستخدم الرمز بالمعنى الشائع والمعتاد ، فهو ليس عندها وسيلة لتفسير أي شيء محدد ، وانما هو وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية ، والرمزيون حين يستخدمون ألوانهم وأدواتهم الفنية انما يهدفون الى خلق حالة شعورية مماثلة لما تثيره في نفس المتلقي ووجدانه قصيدة من الشعر أو قطعة من الموسيقى . ان الرمزيين لايجسدون مشاهد الطبيعة ولا تفاصيلها ، ولكن عالمهم مستمد من الخيال واللاوعي . وتشترك الرمزية مع المدرسة السيريالية في أنها تقوم على الاعتقاد بأن النظر بالعين الداخلية للفنان أهم من النظر الى العالم الخارجي ، كما يشتركان معاً في اللجوء الى الجزء غير الواعي من العقل والذي لانستطيع السيطرة عليه ، ففيه تختزن كل خبراتنا التي تأتي الينا سواء أردنا تذكرها أم لم نرد ، فنكاد نحس أننا نعيشها مرة أخرى . ومع ذلك فان الجزء اللاواعي من عقلنا لا يستعيد الخبرة بالاسلوب الذي حدثت به ، وانما تظهر لنا تلك الخبرة أقل واقعية وحياة ، كما لو كانت متنكرة في ثوب حلم خيالي .

(٢) ريد ، هربت . معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص٢٤٣

والفنان الرمزي لايبحث عن رمز واضح الدلالة والمعنى (٣) ، وقادر على أن يفسر تفسيرا منطقيا ، وانما يتبين أن الحياة الانسانيةَ ذات شقين الأول منهما واضح ولا خفاء فيه ، والشق الثاني خفي غامض لاوضوح فيه ، ويرمي الفنان الرمزي الى الكشف عن جوانب هذا الوجود الخفي وأبعاده ، ولقد كشف علم النفس الحديث عن دلالة عديد من الرموز ومغزاها ، كما أزاح الستار عن الدلالات الرمزية لكثير من الصور التي تأتي عادة في الاحلام ، ولقد كان ذلك الكشف نقطة انطلاق المدرسة السيريالية .

واستخدام الرمز في الفنون التشكيلية موغل في القدم منذ أن بدأ الانسان البدائي يخط رسومه الأولى على جدران الكهوف ، ولجأت فنون الشرق القديم الى استعمال الرمز وخاصة في الفن الصيني والياباني ، كذلك يحفل الفن المصري القديم برموز عديدة ، ونجد الفن القبطي في مصر قد اتخذ منحى رمزيا . ونزع فن الكنيسة المقدس في المرحلة القوطية بأكملها نحو الرمزية والطابع الذهني ، ولا تخفى الدلالات الرمزية في الفن البدائي والزنجي فالرمزية خاصية من خصائصه (٤) ، كما لايمكن اغفال الاشارة الى أعمال فنانين ظهروا في أوربا قبل فترة الفن الحديث وكانوا ثائرين على التقاليد الفنية السائدة في أزمانهم ومياليين الى استخدام الرمز وسباقين الى اعلاء منزلة الخيال الانساني الحر في اعمالهم .

وكان أول هؤلاء الثلاثة المصور الفلمنكي بوش Bosch (٥) الذي أصبح ذائع الصيت بتجسيداته المرعبة للشيطان والجحيم في لوحاته ، وكان مهتما بابراز عوامل الشر والأذى عند الانسان . ولقد كانت تلك هي المرة الأولى ـ وربما الأخيرة ـ التي يكرس فيها فنان فنه لتصوير الرعب الذي سكن افئدة الناس وأرواحهم في العصور الوسطى .

أما الفنان الثاني فقد كان المصور الاسباني العظيم جويا Goya (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) الذي كان يؤمن بأن « الخيال المهجور من العقل ينتج فنا مستحيلا (٦) » وبأن « التصوير مثل الشعر يختار من الوجود كل ما يعتبره أكثر ملاءمة لأغراضه » ، ولقد أبدع جويا ـ في مرحلته السوداء ـ عالما خياليا لم يكن مستمدا كما كانت العادة السائدة في وقته من قصص الانجيل ، أو من الموضوعات التاريخية ، ومعظم عناصره كانت لساحرات ومردة ، وأشخاص مشوهين ، واناس بسطاء مقهورين ، وقد يرى البعض أن هذه الاعمال هي بمثابة وثيقة اتهام يقدمها جويا ضد قوى القسوة والظلم التي عاشتها أسبانيا في عصره ، لكن العديد من هذه اللوحات يظل تجسيدا لكوابيس ورؤى وأحلام الفنان نفسه .

والفنان الثالث هو الشاعر والمصور الانجليزي وليام بليك Wiliam Blake (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧) الذي نبذ التعاليم الاكاديمية التي كانت مسيطرة على الفن الانجليزي في عصره ، وانصرف نهائيا عن الرسم من الطبيعة ، واعتمد على عينه الداخلية ، وأبدع اسلوبا ذا مذاق شعري وروحاني عميق ، وخلق لنفسه عالما خاصا متفردا عن كل ما حوله ، وقد ظل عالمه الخيالي بمنأى عن التقدير والتقييم حوالي مائة عام كاملة بعد وفاته .

---

(٣) المرجع السابق ، ص٢٥٢

(٤) راجع دراسة الاستاذ الدكتور احمد ابو زيد « بنائية الفن » مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص١٩ ـ ٢٠

(٥) توفي بوش عام ١٥١٦ وتاريخ مولده غير معروف .

(٦) روبرت ، جولدووتر ـ تريفيس ، ماركو . الفن والفنانون ـ ترجمة · د مصطفى الصاوي الجويني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٦ ، ص٢١٤ ـ ٢١٥

أما في الفن الحديث فلقد كان واضحا أن الخط الفني الذي بدأ به كوربيه Corbet ومانيه Manet والتأثيريون ـ وحتى جوجان وفان جوخ ـ قد أصبح المنبع الرئيسي للتطور الفني ، وهو الذي مهد لبزوغ فن جديد يعتمد على اللون وليس على الخط ، ويستلهم موضوعاته من الحياة اليومية المعاشة ، والطبيعية المباشرة ، وينبذ في الوقت نفسه الموضوعات التقليدية المستمدة من التاريخ الكلاسيكي والديني والأسطوري .

ومنذ أواخر عام ١٨٨٠ جاءت لحظة ميلاد فن جديد مواكب للتغييرات الموازية في الادب الفرنسي ، (٧) ففي عام ١٨٨٦ أصدر عشرون كاتبا فرنسيا بيانا نشر في جريدة الفيجارو يعلن الميلاد الرسمي للمدرسة الرمزية . وضمنوا بيانهم هدفهم في تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيه الكلمات لاستحضار حالات وجدانية شعورية بعينها ، وأن التجربة الادبية في نظرهم هي تجربة وجدانية في المقام الأول . وارتبطت الحساسية الأدبية الجديدة بأسماء كتاب وشعراء أمثال رامبو Rimbaud ، ومالارميه Mallarme وغيرهما . وفي الفترة الزمنية نفسها تقريبا كانت رياح التغيير تهب على مناهج العلم والفلسفة ، وتمثلت في فلسفة بيرجسون Bergeson ونظريات فرويد Freude ، وفي النظريات الجديدة عن طبيعة الوجود للعالم اينشتين Einstein كما كانت ظاهرة الانتعاش الديني في أواخر القرن التاسع مظهرا آخر من مظاهر التغيير من عالم مادي الى القيم الروحية .

وقد تبدت جذور هذه الحساسية الفنية الجديدة لدى بعض المصورين الذين مهدت أعمالهم للرمزية ، منهم المصور روسيتي Rosseti (١٨٢٨ ـ ١٨٨٢) الذي كان يقوم منذ عام ١٨٦٠ بتجارب على الاستخدام الرمزي للون ، وحينما رسم لوحته لبيتا بياتريس ١٨٦٢ تخليدا لذكرى وفاة زوجته ضمنها بطريقة رمزية موت بياتريس في العمل الأدبي لدانتي ، واللوحة تعرض لنا صعود بياتريس الى السماء وهي جالسة في الشرفة تطل على المدينه وكأنها في غيبوبة ، وقد استعمل روسيتي كل لونٍ لكي يدل بصراحة ووضوح على معنى معين ، فاللون الأحمر للطائر هو لون الموت ، واللون الارجواني والأخضر في رداء بياتريس هو خليط من العذاب والأمل . وفجرت أعمال روسيتي الأخرى التي انجزها منذ عام ١٨٦٠ انواعا أخرى من اللغة الرمزية ، فالخطوط المتموجة لخصلات الشعر والتي يتم ترديدها في ثنيات الملابس تخلق إحساسا محددا بالسمو والفخامة ، والاشكال الحلزونية قد استخدمت لديه لكي تعبر عن معاني العشق والغرام .

ومن بين الممهدين للرمزية أيضا المصور هويستلر (٨) Whistler (١٨٣٤ ـ ١٩٠٣) فحين عرضت لوحته « الفتاة البيضاء » ، أو « سيمفونية باللون الأبيض » في صالون المرفوضين بباريس عام ١٨٦٣ كان لها تأثير عميق ، ونلاحظ أن التناول الفني وأسلوب الاداء فيها لم يكونا بعيدين عن أعمال معاصرية أمثال مانيه Manet وديجا Degas وهنري فونتين لاتور Henri Fantin Latour وكل هؤلاء الفنانين في الواقع كانوا متحمسين لأسلوب المصور الاسباني فيلاسكيذ Velazquez وينظرون اليه والى المصور الهولندي رمبرانت Rembrandtكأعظم الفنانين على الاطلاق . لكن تظل للوحة « الفتاة البيضاء » صفات أخرى لم تكن مرتبطة أو مستمدة من واقعية فيلاسكيذ ، فاللوحة يغفلها احساس بالغموض والشاعرية ، وتعكس احساسا روحيا عميقا . ان الاشكال عند هويستلر تبدو وكأنها قد

(٧) راغب ، نبيل المذاهب الادبية من الكلاسيكية الى العبثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة المكتبة الثقافية القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١١١ ـ ١١٤

(٨) هويستلر فنان امريكي المولد قضى حياته الفنية في اوروبا

تحركت خارج اطار الزمان والمكان في عالم أقرب الى عالم الحلم منه الى عالم الواقع ، اذ كان يرى أنه مثلما الموسيقى هي شعر الصوت ، فان التصوير هو شعر النظر ، وأن الفن يجب أن يعتمد على ذاته وليس على عوامل خارجة عنه ، ولهذا كان اصراره على تسمية اعماله توافقات أو تناغمات .

ولم يحمل هويستلر فكرة روسيتي عن التجريد الرمزي في التصوير أبعد من ذلك ، وبعد وفاة روسيتي كان تلميذه المقرب ادوارد بيرن جونز Edward Burn - Jones (٢٨٣٣ - ١٨٩٨) هو الذي اتبع هذا الخط من التفكير الفني ، فالتصوير بالنسبة اليه كان حلما جميلا رومانسيا ، ولقد خلق عالما من الاشكال الاسطورية في مناظر غير أرضية أو واقعية ، ولم تكن أعماله مجرد رسوم توضيحية ، لكنها كانت تعتمد كلية على التأثير البصري مثلما كانت أعمال جوجان التي انجزها في تاهيتي فيما بعد .

في تلك الاثناء كانت هناك مجموعة أخرى من المصورين الفرنسيين أمثال بوفي دي شافان Puvis de Chavannes (١٨٢٤ - ١٨٩٨) وجوستاف مورو Gustave Moreau (١٨٢٦ - ١٨٩٨) ، وأوديلون ريدون Odelon Redon (١٨٤٠ - ١٩١٦) الذين لم يكونوا على وفاق مع الاتجاه الواقعي التأثيري الذي كان مسيطرا على الفن الفرنسي ، واتخذوا لهم طريقا مكملا في روسيتي وهويستلر ، وتجسدت في أعمالهم الرمزية في ثوب أكثر تجريدا ونقاء . ولقد انتقد بوفي دي شافان عام ١٨٦٣ لأن في أجساد نسائه تجريدا صافيا ؛ ولكن هذه الصفة على وجه التحديد كانت هي التي اجتذبت العديد من شباب الفنانين . والغريب أن دي شافان كان غير مكترث بموضوعات لوحاته ، وحين سأله البعض عن معاني هذه اللوحات أجاب بأنه لايعرف شيئا عن الفلسفة أو التاريخ أو العلم ، لكنه يستغرق في عمله فقط ، وبالفعل فان لوحته الصياد الفقير لاتحتوي على أية رسالة ، ولاحتى على رسالة رمزية ، ويمكن لنا القول بأنها لوحة دون موضوع بعينه ، فكل ما تقدمه للمتلقي هو امكانية الشرود والمعايشة لحلم يقظة .

ولقد احتل جوستاف مورو الذي عاصر دي شافان موقعا مماثلا بالنسبة لأهميته في التمهيد للمدرسة الرمزية ، وان كان قد استعمل رموزا بشكل أوضح مما فعل دي فان ، ولم يكن خائفا أو مترددا في معالجة الموضوعات المغرقة في التشاؤم . وفي لوحته « فتاة صغيرة تحمل رأس أورفيوس » ١٨٦٥ نجده قد مثل نفسه في رأس أورفيوس الذي يستمر في غنائه رغم موته الجسدي . ان الصراع بين الجنسين ولغز الحياة والموت ، ومعنى الله والشيطان كانت هي الموضوعات التي اعتقد مورو بأنها هي التي تستحق التصوير ، وفي أواخر التستينات أصبح مورو مثار سخرية النقاد ، فانسحب الى عالمه الخاص وتقوقع فيه ، وامتنع عن عرض أعماله ، لكنه في الوقت نفسه كان قد اكتسب شهرة الرجل ذي المثاليات الرفيعة والتعاليم الغريبة وفي أعوامه الأخيرة أصبح معلما ملهما لعديد من الفنانين الذين قدر لهم فيما بعد أن يؤثروا في مسار حركة الفن الغربي الحديث ، وكان من بينهم ماتيس Matisse وجورج روولت Georges Roulault

ولقد أثارت لوحة رأس أورفيوس لمورو خيال المصور أوديلون ريدون الذي لم يشارك التأثيريين اتجاههم على الرغم من معاصرته لهم - اذ ولد في نفس العام الذي ولد فيه مونيه Monet وقبل مولد رينوار Renoirبعام - وقد كان اهتمامهم المفرط باللون سببا في نفوره منه ، حتى أنه ابتعد نهائيا عن استخدامه في بدء حياته الفنية واقتصر على الأبيض والأسود مستكشفا من خلالهما أعماق الروح ، ومجسدا بهما عالما غير محدد الأزمان وخاليا من الأضواء ، وهي نفس مملكة الليل التي خلبت لب الشاعر الرمزي رامبو .

وأعمال ريدون التي تبدو مشوشة وغامضة وعلى قدر بالغ من الغرابة تحمل في نفس الوقت مقدرة على الاقناع والايهام بالحياة . فاصالة ريدون تكمن في أنه قد جعل كائناته غير الواقعية تحيا انسانيا بعد أن وضع المرئي قدر الطاقة في خدمة اللامرئي . ويتمتع ريدون بخيال حر منطلق ، فهو لايعد أفكاره الفنية مسبقا ، كما لم يطلق أسماء على لوحاته (٩) « فالاسم يُبَرَّرُ فقط حين تكون غامضة الأغراض ، أو ملتبسة الفهم ، « رسومي توحي ولا تشرح ، انها لاتحدد شيئا وتضعنا كما تفعل الموسيقى في المملكة المبهمة لغير المحدود ، انها نوع من الاستعارة » .

ومن بين الأعمال المبكرة لريدون في فن الحفر لوحاته التي تناول فيها موضوع الأصول Les Origines ١٨٨٢ ، وهو بحث فني اصطبغ بنظرية داروين ويبحث في العلاقة بين الحيوان والنبات ، ويذكر برسوم جويا . وفي تلك المرحلة كان كل شيء عند ريدون يعاني ويقاسي حتى الأحجار والنباتات . لكنه قبل وفاته بحوالي خمسة عشر عاما ـ وكان في الستين من عمره ـ تحول الى استعمال الوان الباستيل والالوان الزيتية ، وتميزت أعماله حينئذ بحرية أكبر ، وَحَفِلَتْ بجو من البهجة والأمل بعد أن سادت الاعمال السابقة مظاهر الرعب والحزن والفزع . وكانت الزهور والعاريات والموضوعات الاسطورية هي محور أعمال الفترة الجديدة . حين أخذ يخلق أنواعا غريبة من الورود والازهار مختصرا اياها الى مساحات مسطحة من اللون ، وكان يحاول أن يخلق منها جمالا طبيعيا دون أن يحاكيها بدقة واقعية . في لوحته « زهور في آنية خضراء » نجد الآنية والزهور مسطحتين تماما ، والتصميم قائم على بعدين اثنين ، وعلى التضاد الشديد بين الأشكال والألوان ، وهو يبدو هنا مناظرا لجوجان ، كما نلاحظ أن ريدون أصبح أكثر وثوقا في فنة ووسائله وبقوة اللون والتصميم التصويري . وتؤكد لنا هذه المرحلة أن الغموض في فن ريدون ليس مهما أن يقوم على الخيال والوهم أو على المبالغة في الواقع .

وظل ريدون مجهولا لفترة طويلة ، ولم تنتشر أعماله الانتشار الذي لقيته أعمال فان جوخ وجوجان ، وقد قوبلا أيضا في البداية بقلة اكتراث أما ريدون فلم يكن فنانا ذا شعبية ، وكان جمهوره في الغالب يضم مجموعات محدودة من الفنانين المثقفين . وفي السنوات الأخيرة حيث جذبت الرمزية انتباها أكبر اعتبر ريدون ـ مبدع الكوابيس والكائنات الخرافية ـ نموذجا مثاليا للرمزية ، ولكن المضمون الذي احتوت عليه أعماله ظل سدا منيعا يحول بين الجمهور وبين تذوق الأعمال وتقديرها . وعلى الرغم من انغماس ريدون في الوسط الأدبي الرمزي والعون والمساعدة التي قدمها الأدباء الرمزيون لفنه ، فانه قد نجح في خلق فن موح لايحتاج الى ترجمة أدبية بل يعتمد على صور تشكيلية مستمدة من الخيال والمشاهد المرئية . وكان اتصال ريدون بالمصور أميل برنارد Emile Bernard (١٨٦٨ ـ ١٩٤١) وجماعة النابي - Nabis التي سيأتي ذكرها فيما بعد ـ عاملا من أهم عوامل انتشار مذهبه الفني ، وفتح الطريق امام الاستخدام المعبر للون .

وفي اواخر الثمانينات من القرن التاسع عشر كان المصور بول جوجان Paul Gauguin(١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) يمر بمرحلة تكوينة الفني ، فلم تكد تنقضي على قبول عمله الفني لأول مرة للعرض بالصالون الرسمي بباريس سوى سنوات قليلة حتى يقرر الانتقال الى قرية نائية في منطقة بريتاني Britany مؤكدا عزمه على هجر الوسط الاجتماعي البورجوازي الذي يحيط به في باريس ، والعودة الى الحياة البسيطة البدائية حيث يمكن أن تنمو شخصية الفنان بحرية وأن يعثر على التعبير الفني الاكثر ملاءمة له . ورغم أن اتجاه جوجان كان متميزا عن الآخرين من اقرانه فانه كان مايزال

(٩) الفن والفنانون ، ص٣٧٨ .

منطويا تحت جناح التأثيرية ، ولكنه كان مستعدا أن يقاوم تأثيرات تلك المدرسة التي لم تكن من نتاج خلقه وابداعه . في تلك الاثناء كانت قرية بونت ـ آفن Pont-Aven قد تحولت الى مستعمرة لمجموعة من الفنانين من مختلف الجنسيات وجدوا خلاصهم في الابتعاد عن حياة المدينة الصاخبة ، واللجوء الى الريف حيث العادات البسيطة ، والحياة الوديعة ، والمناظر الطبيعية الخلابة ، وسرعان ما أصبح جوجان القائد المسموع الكلمة والنصيحة بين فناني هذه المجموعة ، لكن هاهي رغبة الترحال الى أرض أكثر بكارة وبدائية تستبد به ، فيبحر عام ١٨٨٧ الى امريكا ومنها الى بنما ليستقر في جزر المارتينيك ، وهناك استحوذ عليه المنظر الطبيعي الاستوائي ذو الالوان الساخنة ، لكنه يعود في العام نفسه الى باريس . وعلى الرغم من المتاعب والاحباطات التي صادفها في المارتينيك فان الأعمال التي أنجزها هناك كانت ذات أثر بالغ على فنه . وقد احضر معه رسوما ولوحات عديدة كانت البشارة بميلاد اسلوب فني جديد مضاد للتأثيريه ، ذلك الاسلوب الذي تتلخص ملامحه في التحديد الخطي للاشكال ، وتبسيط اللون والمبالغة في اظهار التضاد اللوني . كما ان جوجان بدأ في الابتعاد عن الطبيعة كاشفا الستار عن نسق تصويري مستمد اساسا من مخيلة الفنان .

وحين يعود جوجان الى بونت آفن يلتقى مرة أخرى بالمصور اميل برنارد EmileBernard (١٨٦٨ ـ ١٩٤١) الذي كان هو الاخر ثائرا ضد تعاليم التأثريين ، وراغبا في ان يأتي فنه متماثلا في هدفه مع شعر الرمزيين ، ولما كانت هذه الرغبة قريبة الى نفس جوجان أيضا فقد بدأ حوار مكثف بين الفنانين حتى لقد أثر الواحد منهما في الاخر ، وكان لبرنارد الفضل في ابراز فكرة الاشكال بالخطوط السميكة لتفصلها عن المناطق الملونه ، واضفاء الايقاع الموزون على التصميم ، وعلى أية حال فان جوجان قد امتد بهذه الفكرة اذ كان لها بداية في اعماله التي انجزها في المارتينيك وأشرنا اليها .

وفي عام ١٨٨٩ شارك جوجان في المعرض الذي اقيم في مقهى فولبيني Volpini والذي اطلق عليه معرض التأثريين والتوليفيين وقد ساهم فيه عدد من فناني مجموعة بونت ـ آفن الذين كانوا ملتفين حول جوجان ، وقد وصف المصور موريس دنيس Maurice Denis (١٨٧٠ ـ ١٩٤٣) هذا المعرض بأنه كان علامة جديدة تماما تشير الى بداية رد الفعل ضد التأثيرية .

ويتوق جوجان من جديد الى الترحال الى المناطق البدائية ، ويستقر رأيه على اختيار تاهيتى فيسافر اليها عام ١٨٩٣ ، ولكنه بسبب المصاعب الماديه يعود الى فرنسا عام ١٨٩٣ ، وبعد عامين [١٠] استبدت به الرغبة في العودة الى تاهيتي فأبحر اليها عازما على ألا يعود ابدا الى فرنسا « فما [١١] تبقي لي سوى أن احفر قبري هناك ، حيث الصمت وبين الزهور » وفي تاهيتي كان ينتظره العوز والمرض ، لكنه في الوقت نفسه أنجز هناك أعظم أعماله وأهمها واكبرها حجما وهي لوحة « من أين نحن ؟ ومن نكون ، وأين نذهب ؟) عام ١٨٩٧ ، لقد افرغ فيها خلاصة تجارية وابحاثه ، ووضع فيها كل طاقاته وامكاناته الفنية ، ويمكن اعتبارها بحق خلاصة عطائه وذروة انتاجه الفني . لقد ارادها شهادة فنية يختتم حياته بعدها بالانتحار ، لكن محاولته انهاء حياته باءت بالفشل ، وبعد فترة انتقل الى جزر الماركيز حيث وافته المنية ودفن هناك .

لم يكن جوجان من أنصار ترجمة الكتابة الى صور ذات دلالات واضحة ، ولطالما صرح بأنه ضد الرمزيين الذين يتبعون هذا النهج في عملهم وكان يرى بأنه ينبغي على المرء أن يبحث في التصوير عن الاشارة والايحاء ـ كما في الموسيقى ـ وليس عن الوصف والتقرير . وقد تبني هذا الرأي والتزم به مجموعة من الفنانين الذين كانوا يلتقون بجوجان في بونت ـ آفن منذ عام ١٨٨٠ ، وشكلوا جماعة عرفت باسم النابى Nabis [١٢] وكان الداعي اليها هو المصور بول

(١٠) قضى جوجان سنوات طفولته في بيرو بأمريكا اللاتينية ، وربما كان ذلك سببا في الحنين الدائم الى المناطق الاستوائية والبدائية .

(١١) Wildentein, Daniel-Cogniat, Raymond. Gauguin, Thames and Hudson, London, 1973, p. 59.

(١٢) كلمة Nabis مشتقة من أصل عبري بمعنى الانبياء .

سيروزييه Paul Serusier(١٨٦٣ ـ ١٩٢٧) وانضم اليه فنانـون آخرون مثـل بيربـونار Pierre Bonnard (١٨٦٧ ـ ١٩٤٧)وادوارد فويارد Edward Vuillard(١٨٦٨ ـ ١٩٤٠) وموريس دينيس Maurice Denis (١٨٧٠ ـ ١٩٤٣) وبـول رانسـون Paul Ranson (١٨٦٤ ـ ١٩٠٩) والمثـال اريستيـد مـايـول Aristide Maillol (١٨٦١ ـ ١٩٤٤) . وتميز اسلوب كل هؤلاء بطريقة مبتكرة في استعمال اللون المبسط والتصميم المسطح ، ووصف اعمالهم بالرمزية والصوفيه ، ولكنهم كانوا يفضلون كلمة التأليفية أو التركيبية عنوانا على مذهبهم ، وكان الشرق يمثل لهم ـ بسحره وغموضه وروحانياته ـ ينبوعا للالهام ومصدرا للابداع الفني .

وتولى المصور دينيس مهمة التنظير للفكر الفني الجديد لجماعة النابي ، ومن الاقوال التي اشتهرت عنـه [١٣] « تذكروا ان اللوحة قبل أن تمثل حصانا في معركة ، أو امرأة عارية ، أو شيئا ما من القصص ، فانها في جوهرها سطح مستو مغطى بألوان متجمعة في نسق خاص » وهذا الرأي في الواقع يلخص المبادىء الاساسية للفن الرمزي كما أنه في الوقت نفسه تمهيد واشاره الى الفن التجريدي الذي سيأتي فيما بعد . كما يرى [١٤] دينيس بأن « الفنون التشكيلية في عصور الاضمحلال تنزلق الى هاوية التكلف الادبي ، فكل احساس العمل الفني يأتي بطريقة لاشعورية من صميم روح الفنان والعاطفة سواء كانت عذبة أو مرة فانها تنبع من اللوحة ذاتها ، ومن ثنايا السطح المستوى المطلي بالالوان ، فالفنان التقليدي الحديث (أي الرمزي) قد بدأ يدرك أن كل قيمة فنية رفيعة انما تكمن في جماليات العمل الفني نفسه » . ولقد استفاد دينيس كثيرا من أسفاره خارج فرنسا ، وظهر تأثير الشرق في أعماله بعد زيارته لفلسطين والجزائر ، على أن ايطاليا ـ بتراثها الفني الكلاسيكي ـ كانت صاحبة أكبر أثر على عالمه وخاصة حين تنـاول الموضـوعات الكـلاسيكية والدينية .

ولايمكن ان نغفل في نهاية هذه الدراسة التعرض لفن ثلاثة من المصورين غير الفرنسيين الذين تمثل اعمالهم ملمحا بارزا للرمزية في الفن الحديث ، وهم ادوارد مونش Edvard Munchوجيمس انسور James Ensor (١٨٦٠ ـ ١٩٤٩) ومارك شاجال المولود عام ١٨٨٧ .

حين قدم مونش من النرويج لكي يتعرف على الفن الحديث في بـاريس ـ وكان يتبـع في فنه منهجـا طبيعيا ـ استحوذت عليه أعمال جوجان وأعلن [١٥] « ليس هناك بعد مناظر داخلية لرجال يقرأون ، أو لسيدات يقمن بالحياكة » كما أضاف بأنه يريد أن يظهر الرجال في أعماله وهم يتنفسون ، يحسون ، يحبون ويعانون ، وأن يستحضر للمتلقى ذلك العامل المقدس في الاشياء حتى ليضطره الى خلع قبعته ازاءها احتراما ، كما يفعل تماما حينما يكون في الكنيسة . وكانت أعمال مونش تعكس رؤ يا متشائمة للحياة ، فقد كان مثل جوجان فقد أمه حين كان في الخامسة من عمره ، ولم يستطع أن يخلص نفسه من هذه الذكرى ، كما لم يستطع أن يحرر ذاته من عشقه لفكرة الموت والفناء ، لقد شارك الكاتب السويدي ستريندبيرج Strindberg رؤ يته المكتئبة للحياة عامة ، وللعلاقات بين الجنسين على وجه الخصوص ومن نـاحية اخـرى كانت صـداقته للفيلسـوف الدانمـركي كيركجـور Kierkegard والكاتب الـروسي دوستوفسكي Dostoievsky ـ الذي غيرت رواياته الحساسية الفنية الأوربية في أواخر القرن التاسع عشر ـ ذات تأثير بالغ على أعماله واذا كان بعض النقاد يدرجون مونش في عداد التعبيريين لقسوة معالجته التشكيلية وحدتها الصارخة ، الا أنه في الواقع يتأرجح في تصنيفه بين الرمزية والتعبيرية .

(١٣) Barilli, Renato, II. Simbolismo nella Pittura Francese dell'Ottocento, Fratelli Fabrri Editori, Milano, 1967, P. 21.

(١٤) الفن والفنانون ، ص٣٩٨

(١٥) Bowness, Alan, Modern European Art, The Harbrace History of Art, Holland, 1972, P. 79.

ونفس التذبذب في التصنيف بين المدرستين يمكن أن يصدق على المصور البلجيكي جيمس انسور صاحب الخيال المغرق في الغرابة ، والذي تذكرنا اعماله - في حريتها وجرأة تلوينها وانطلاق الخيال فيها - بأعمال مصور القرون الوسطى بوش والمصور الرمزي ريدون . وكان انسور ينتمي الى مجموعة من الفنانين الطليعيين في بلجيكا الذين كانوا على اتصال فكري بفناني فترة مابعد التأثيرية ومن تلاهم من الرمزيين الفرنسيين ولقد جسد لنا انسور عالما لامعقولا من خلق الخيال ، حيث يختفي فيه وجه الانسان تحت الاقنعة ، وتقام احتفالات طقسية غريبة تختلط فيها المأساة والصور المفزعة بعناصر السخرية والتهكم واستطاع انسور ان يحتل موقعا فريدا في الرمزية الاوربية (١٦) ، ومن ناحية أخرى حمل فنه - عن طريق ضربات فرشاته العنيفة والمباشرة ، واستعماله اللون في طبقات سميكة معبرة - ملمحا من ملامح المدرسة التعبيرية .

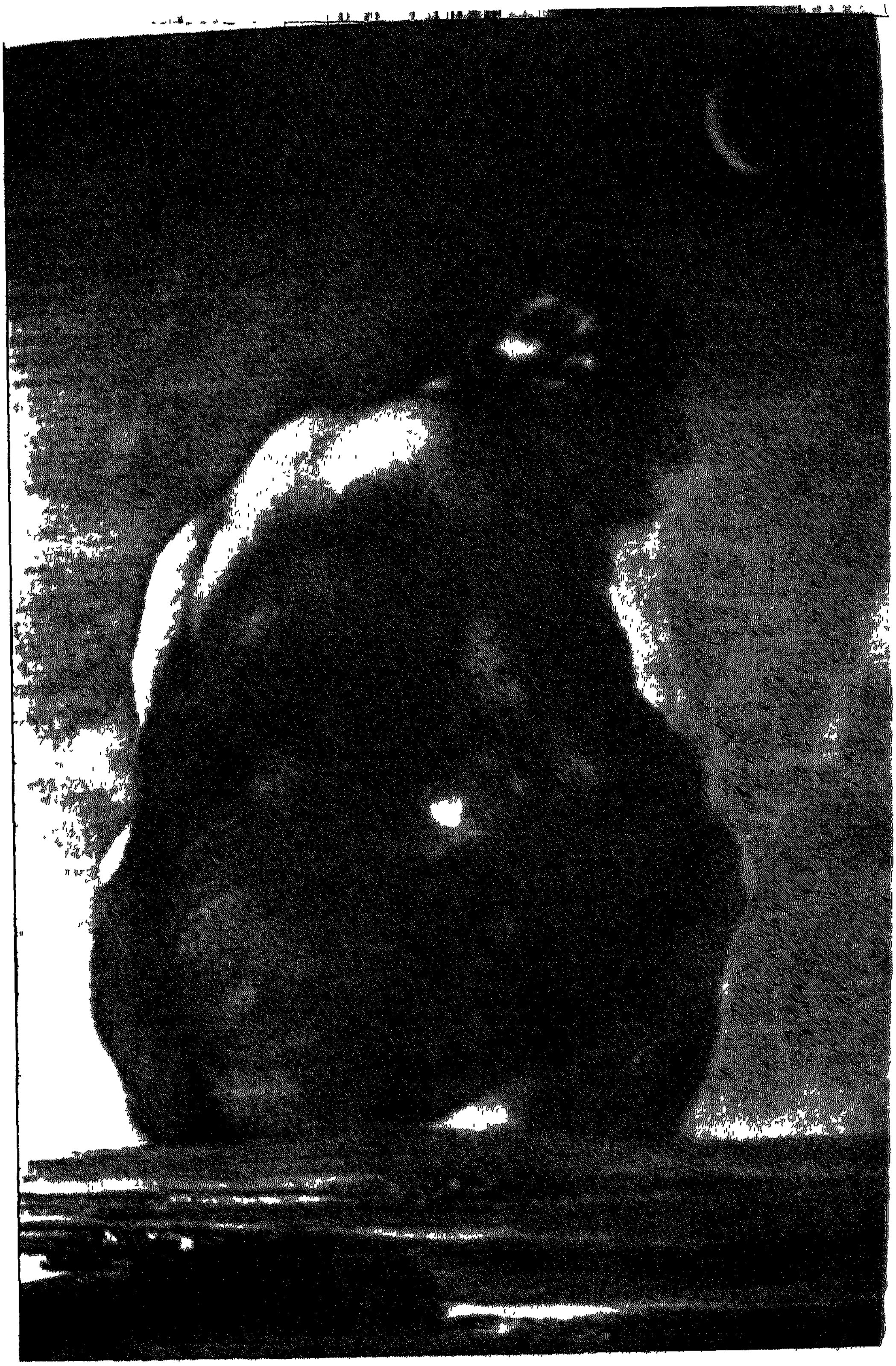
وربما كان مارك شاجال - الروسي المولد - آخر الفنانين الرمزيين ، وقد امتدت حياته حتى سنوات قليلة مضت . ويدرج البعض اعماله داخل اطار التكعيبية ، ويدرجها البعض الاخر ضمن نتاج السيريالية ، وان كان شاجال في رأينا قد ظل طيلة حياته - رمزيا وفيا لمنهج الرمزية واسلوبها . وبالرغم من استفادته من التكعيبية فانه كان يرى في اتباعها افقار لقاموسه الفني لاغراقها في تحليل الشكل الواقعي ولطابعها الذهني ، كذلك لم يعتمد شاجال في تصويره - بطريقة عامدة - على الرمزية الفرويدية التي كانت تمثل اساس السيريالية ، بالاضافة الى أن الاهداف الجمالية للمدرسة السيرياليه لم تكن غير مؤكدة .

لقد كان شاجال مؤمنا برأي دينيس - الذي سبق أن ذكرناه - عندما وصف أعمال الرمزيين بأنها سطوح مستوية مغطاه بالالوان ومرئية في نسق معين ، وعاصر شاجال تقلبات عديدة في الفن الحديث وظل محافظا على أسلوبه ، وحين تزعم الفنانان فاسيلى كاندنيسكى Vassily Kandinsky (١٨٦٦ - ١٩٤٤) وبيت موندريان Piet Mondrian (١٨٧٢ - ١٩٤٤) المذهب التجريدي كان شاجال يرى أنه اكثر تجريدية منهما ، من خلال احترامه للتدرج النغمي وللقيم التشكليلية الرفيعة ، وفي الوقت نفسه لايفقد عمله روحانيته حين يستدعى الى ذهن المشاهد وعينه تصورات لعناصر جديدة غير مألوفة . لقد كان مؤمنا بأن العمل الفني لايكفي لنجاحه توفر الجانب التشكيلي فقط المتمثل في علاقات الضوء والظل والعلاقات الهندسية . ومع ذلك فان شاجال كان يولى هذا الجانب أهمية بالغة ، ويعطي الأولوية في لوحاته للتأثير البصري للتآلف المرسوم ، وتلخص كلمات شاجال نفسها عام ١٩٤٧ منهجه واسلوبه الفني (١٧) « انه لاتوجد في لوحاتي حكايات الجنيات أو الاساطير الشعبية ، فأنا ضد مصطلحات الخيال والرمزية ، فكل حياتنا الداخلية واقعية ، وربما كانت اكثر واقعية من العالم الظاهر ، واذا وصف مايظهر في عملي بأنه غير معقول أو خيالي أو قصص جنيات فان ذلك يعني أن المرء لايفهم الطبيعة . لقد استخدمت ابقارا ، وحالبي البان ، وديكة وعمارة ريفية روسية كمصدر للشكل ، لأن هذه الاشياء جزء من البلد الذي أتيت منه ، ولقد تركت في ذاكرتي البصرية تأثيرا أعمق من أي تأثير آخر . وأي مصور يولد في مكان ما - وحتى لو استجاب فيها بعد لتأثيرات أخرى مما يحيط به - فان عبقا خاصا من وطنه الام يظل دائما في عمله » .

وبوفاة شاجال منذ فترة قريبة انطفأت آخر شمعة للمدرسة الرمزية في الفن الغربي الحديث ، تلك المدرسة التي افردت للخيال الانساني منزلة سامقة ، وأعلت من شأن القيم الجمالية الرفيعة ، واضفت مسحة روحانية وشفافية نبيلة على فن الانسان .

(١٦) Mayer, Marcel. Ensor, Pinacoteca de los Genios, Buenos Aires, P. 4.

(١٧) Ayrton, Micheal. Chagall, Faber and Faber, London, P. 18.



حويا العملاق ، حجر ، حوالي عام ١٨٢٠



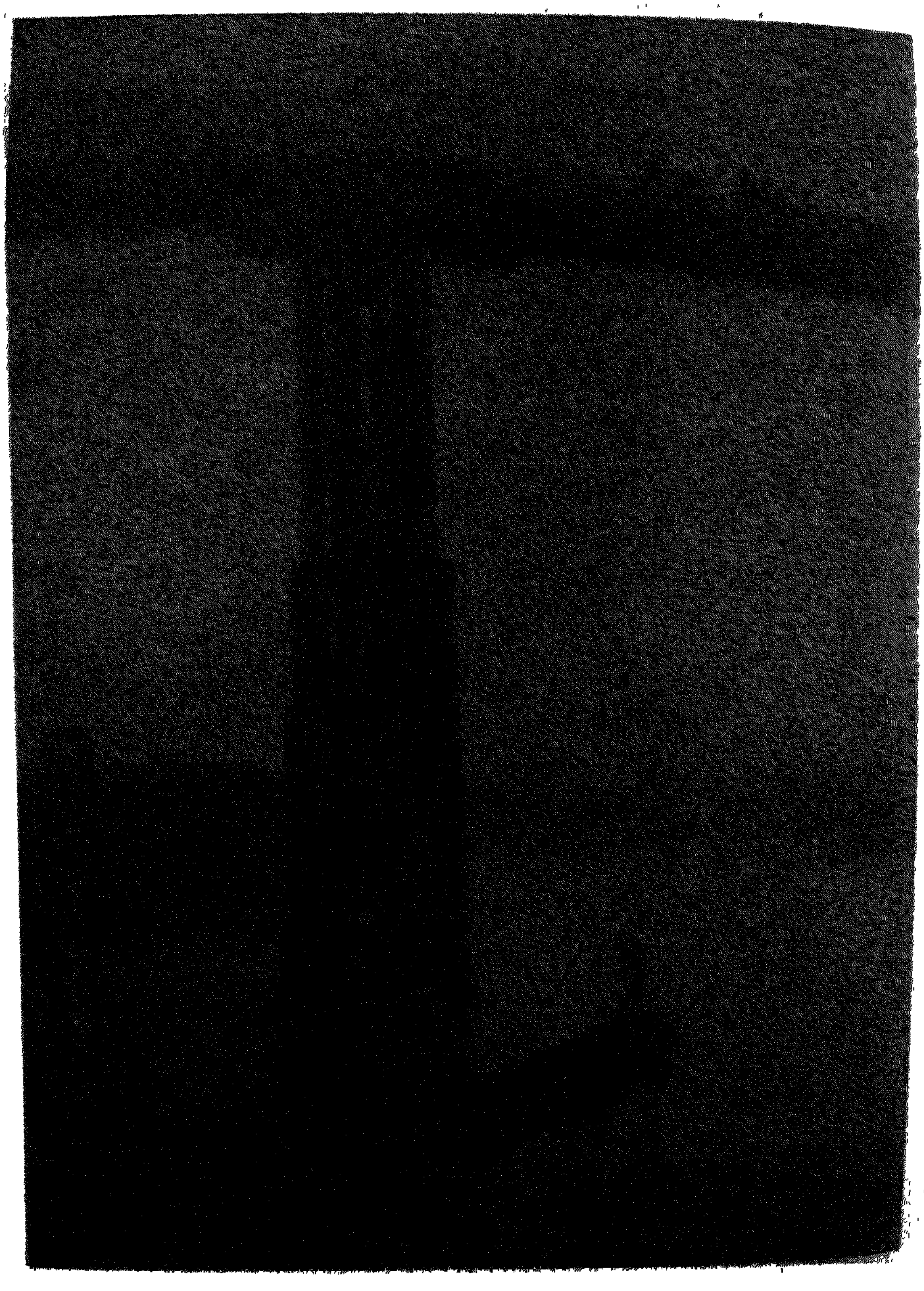
بليك بياتريس تخاطب دانتي من العربة ، رسم توضيحي للكوميديا الالهية لدانتي ، ألوان مائية ، ١٨٢٤/١٨٢٧ ، ٥٢×٣٧ سم ، التيت جاليري ، لندن



بليك، رق، حبر، ٥٤x٤٢,٥سم، التيت جاليري



روسيتي بيتا بياتريس ، تصوير ريتي ، ١٨٦٣/١٨٦٤ التيت حاليري ـ لندن

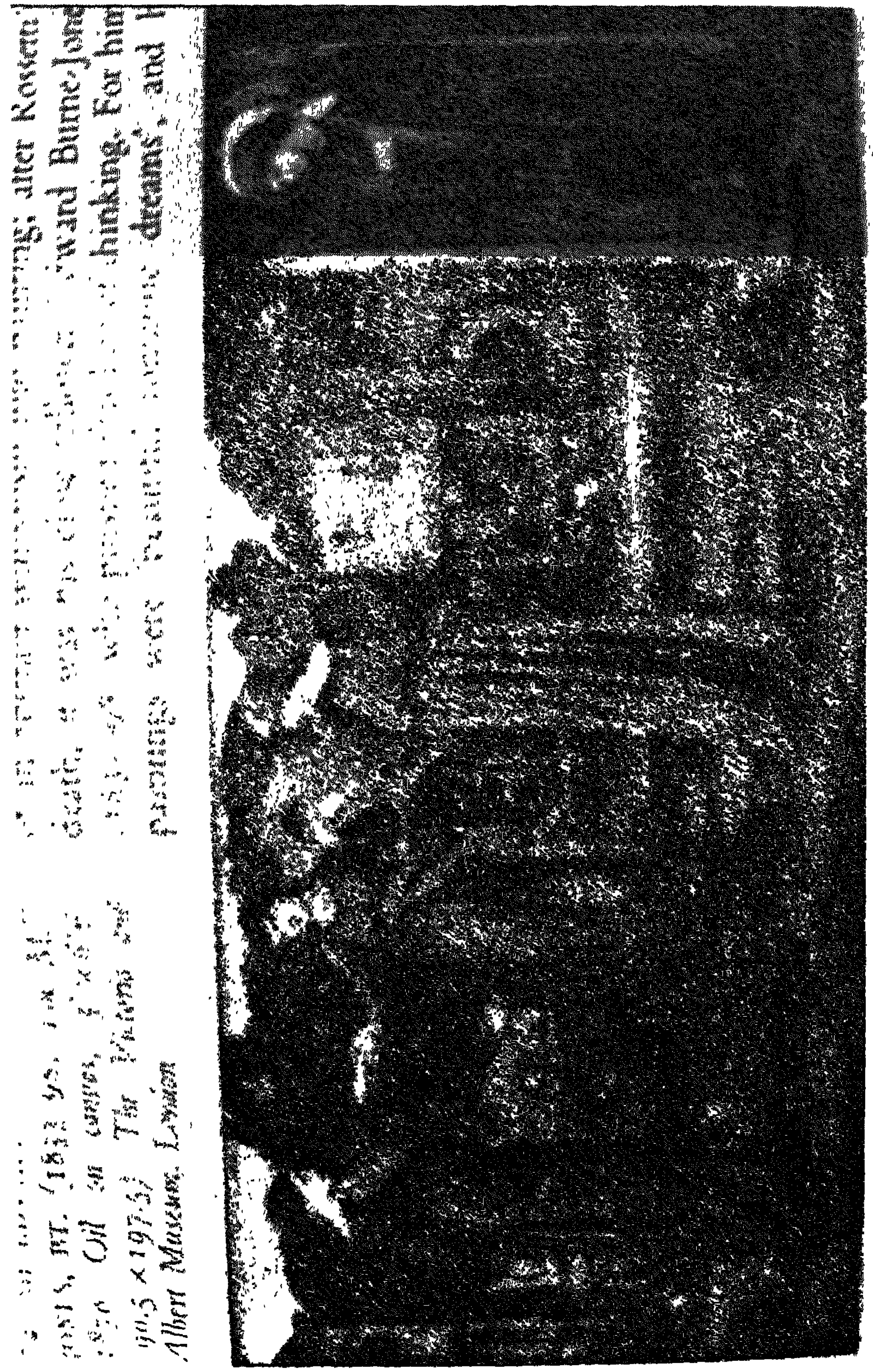


هويستلر ليلية (نوكتيرن) باللون الأزرق والفضي ، أوكوبري باتيرسيا المحور ، حوالي ١٨٧٢ / ١٨٧٥ ، التيت جاليري ـ لندن

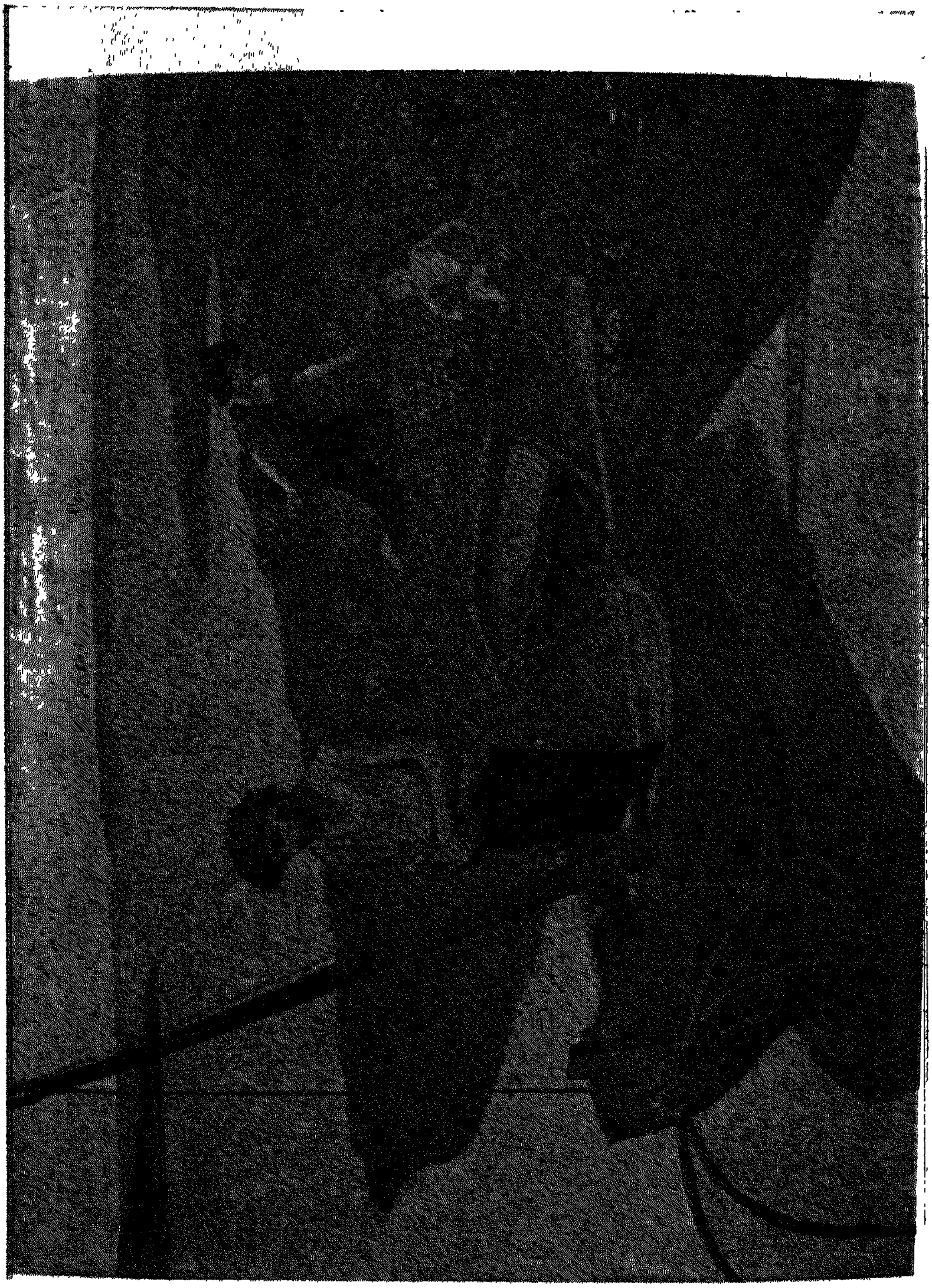
١٤٨



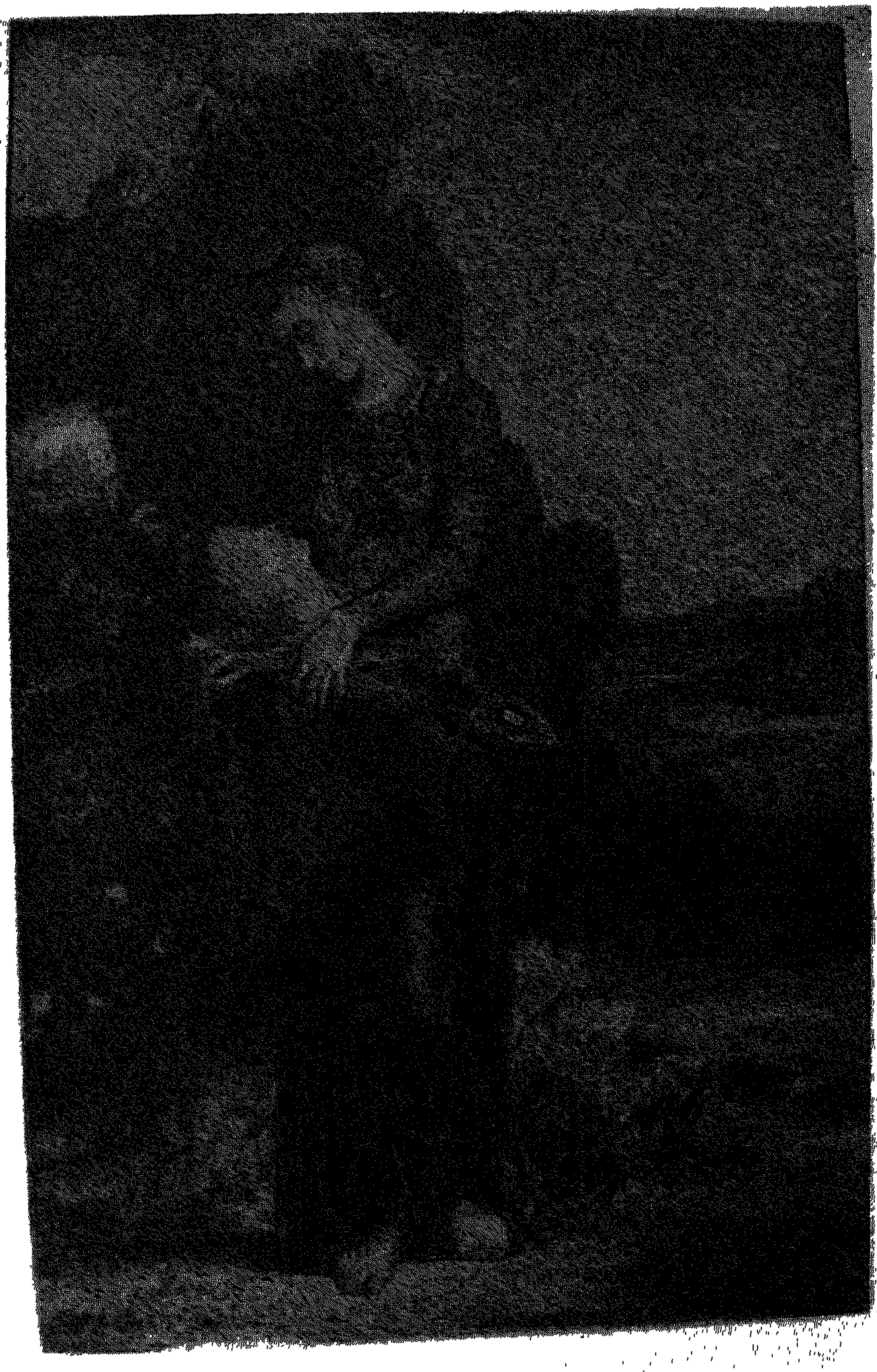
هويستلر   الفتاة البيضاء ، ١٨٦٢ ، تصوير ريتي ، ناشونال جاليري - واشنطن .



بيرن - جونز الطاحونة، ١٨٧٠، تصوير زيتي، متحف ألبرت، لندن



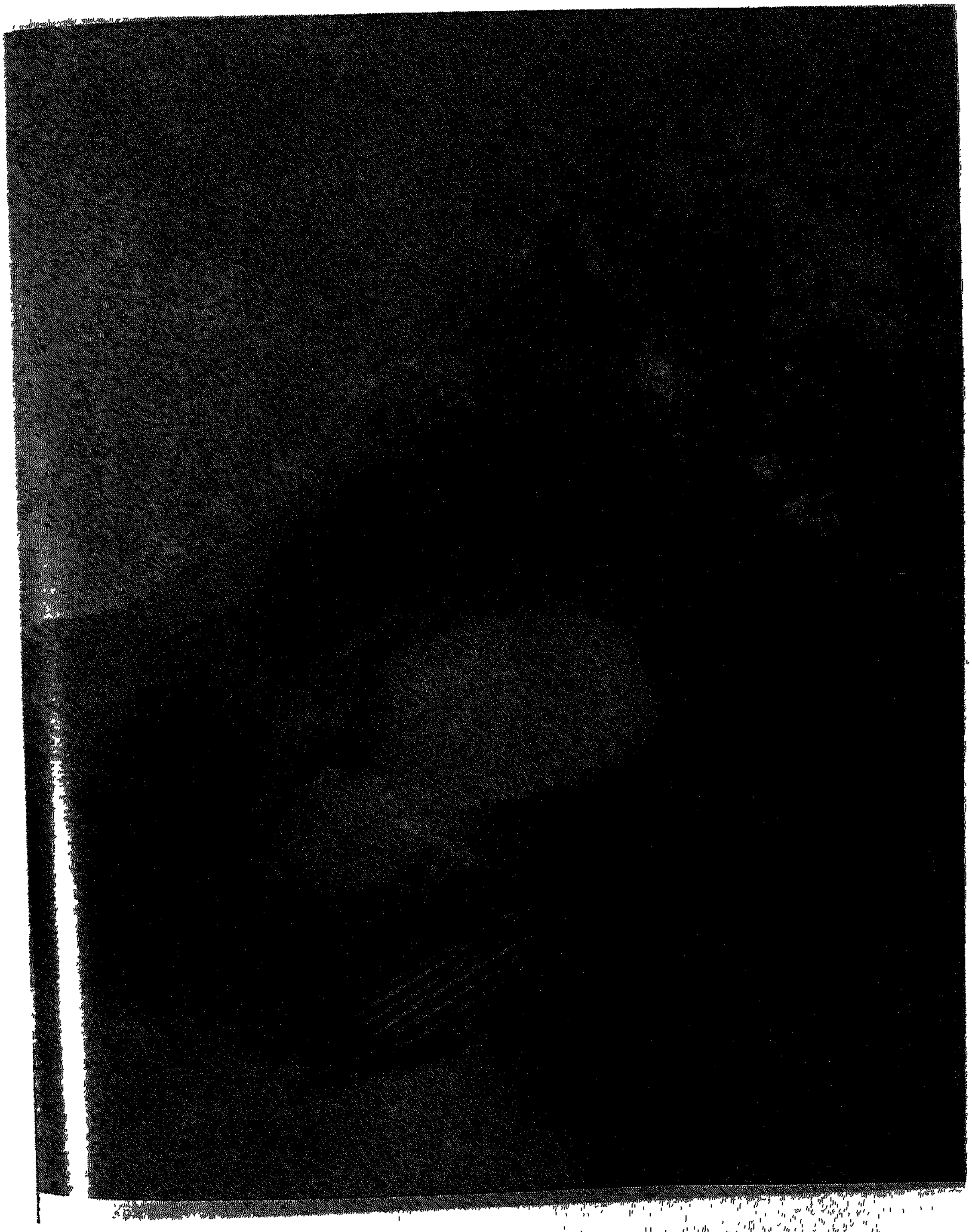
بوفى دى شافان الصياد الفقير ، ١٨٨١ ، تصوير زيتى ، متحف اللوفر ، باريس



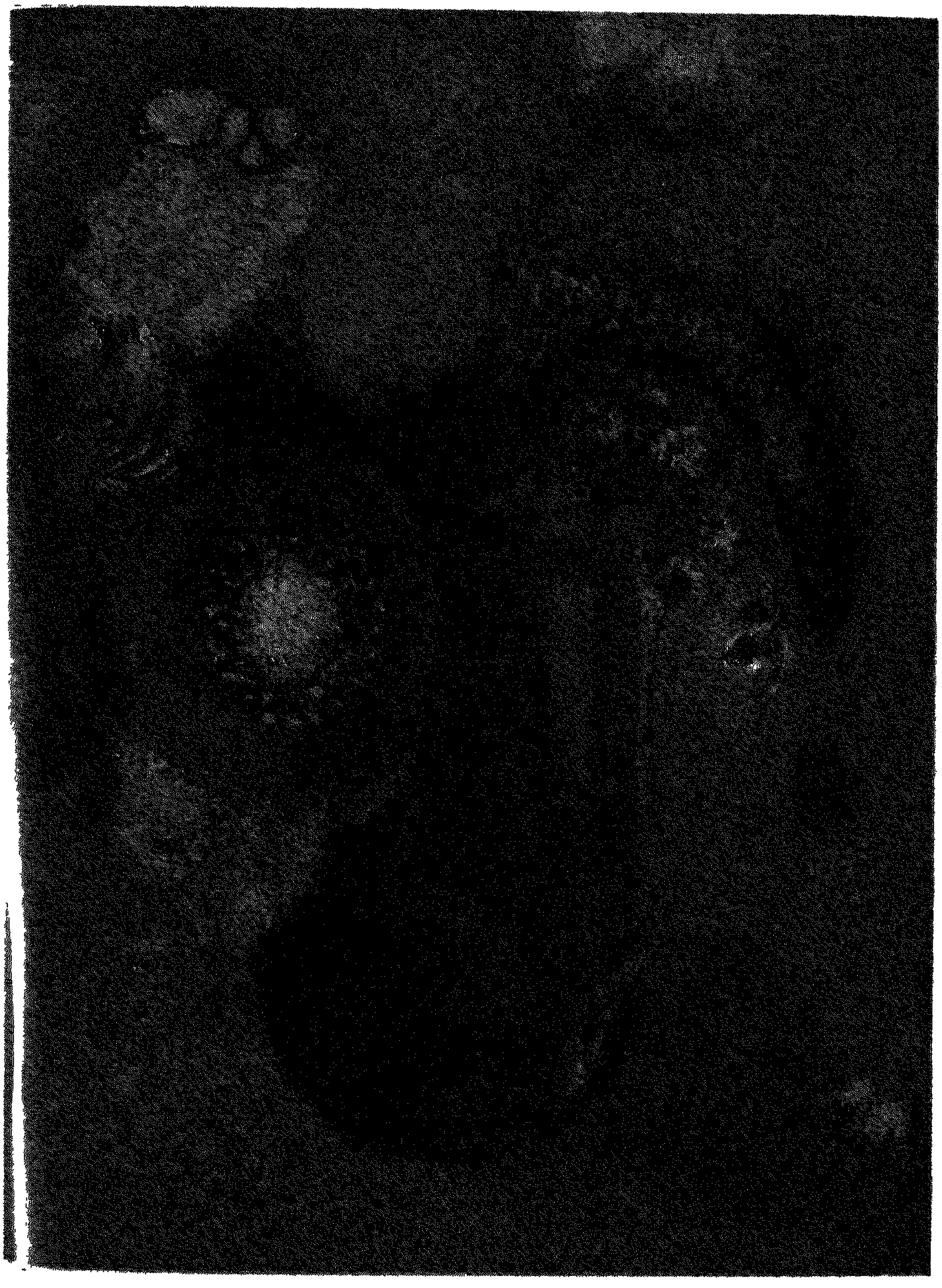
جوستاف مورو · فتاة صغيرة تحمل رأس أورفيوس ، ١٨٦٥ ، تصوير زيتي ، متحف اللوفر ، باريس



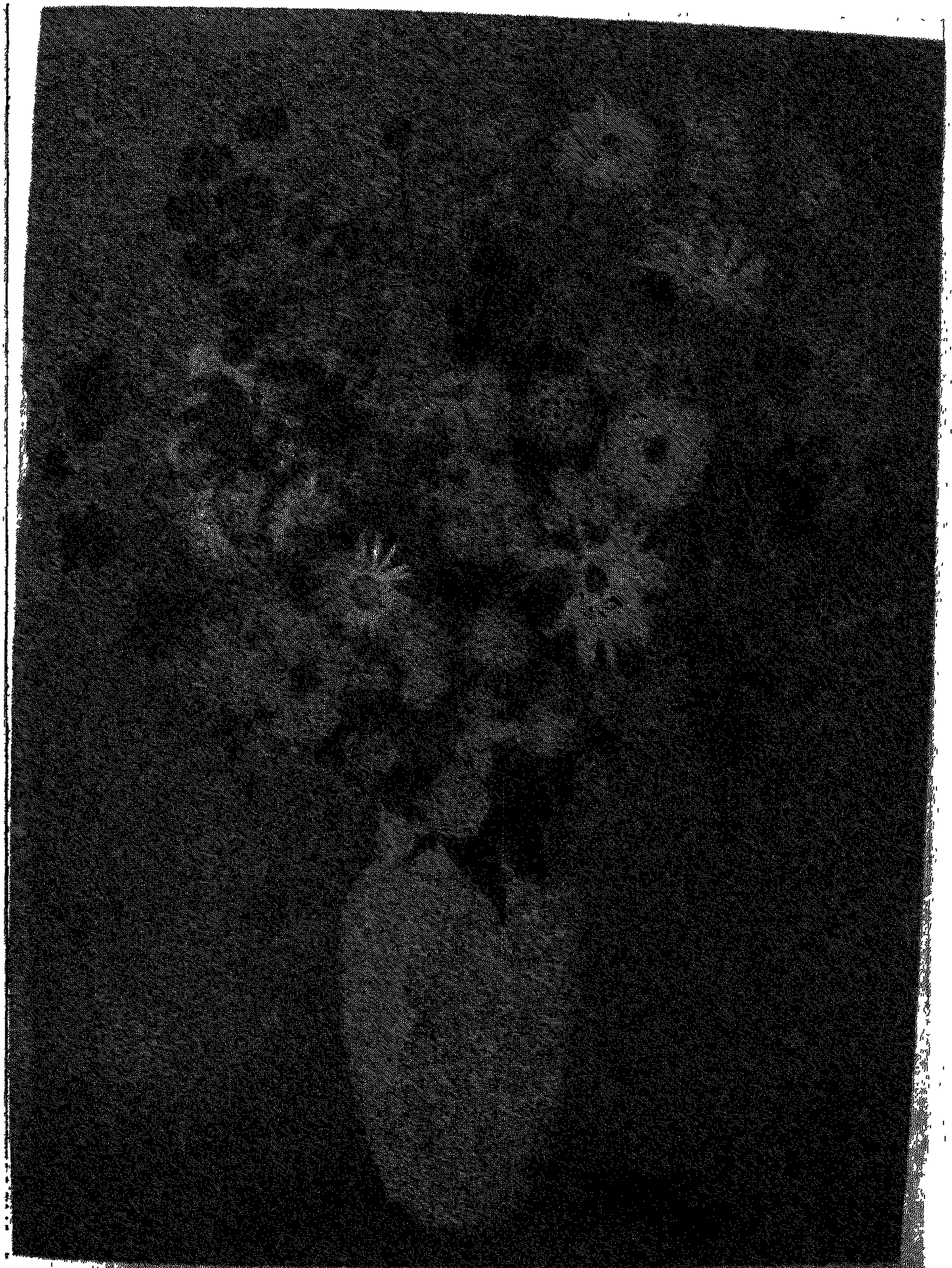
ريدون رأس عائمة فوق المياه، حوالي ١٨٧٥، رسم بالفحم، معهد الفن - شيكاغو



ريدون: أورفيوس، حوالي ١٩٠٣، باستيل، متحف كليفلاند



ريدون · زهور في آنية حمراء ، حوالي ١٩٠٥ ، تصوير زيتي ، متحف بتسبورج

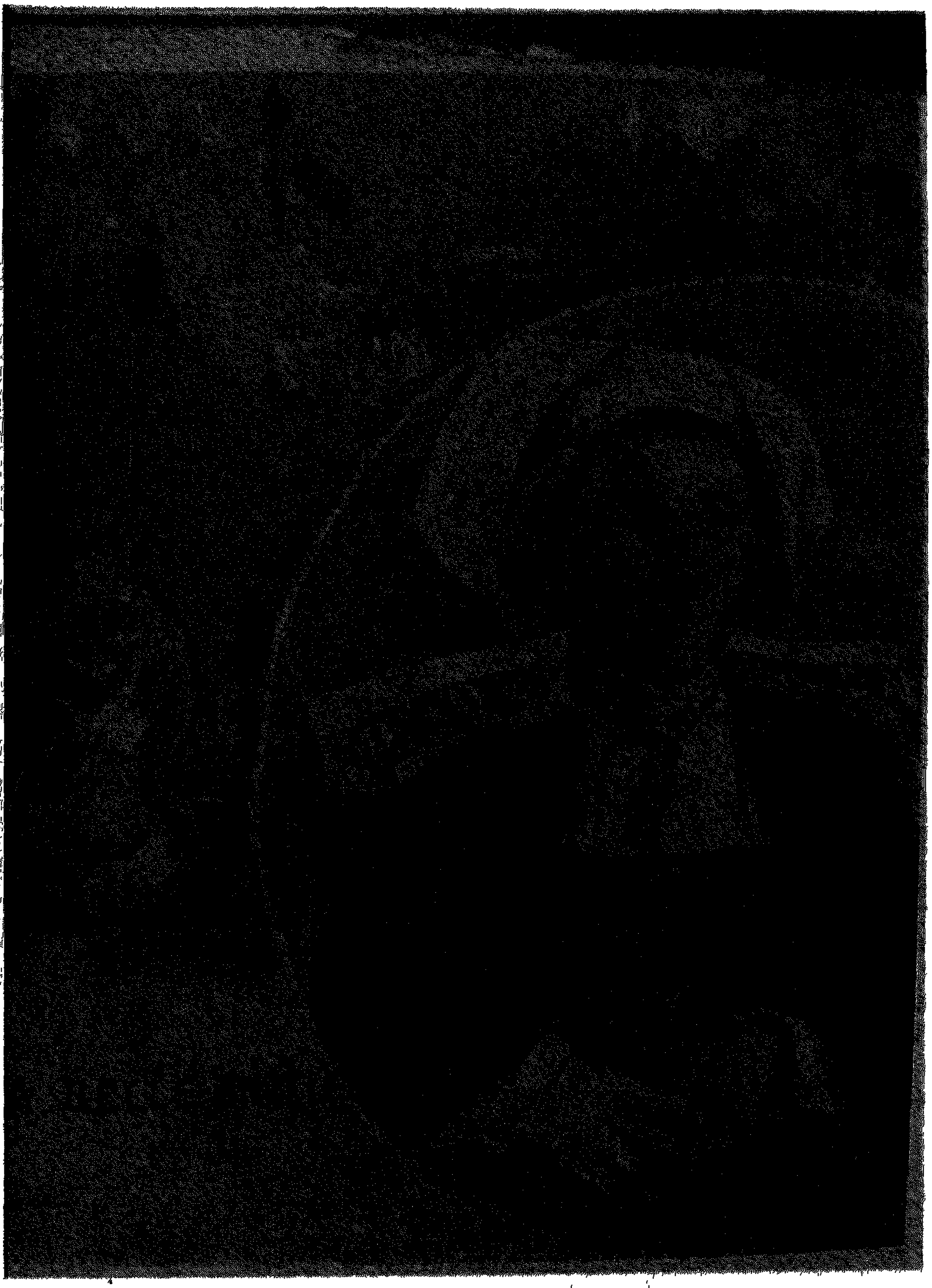


Tav. 71 - Odilon Redon: Vaso di fiori (1916, pastello - cm 73 × 54,5) - New York, Museum of Modern Art

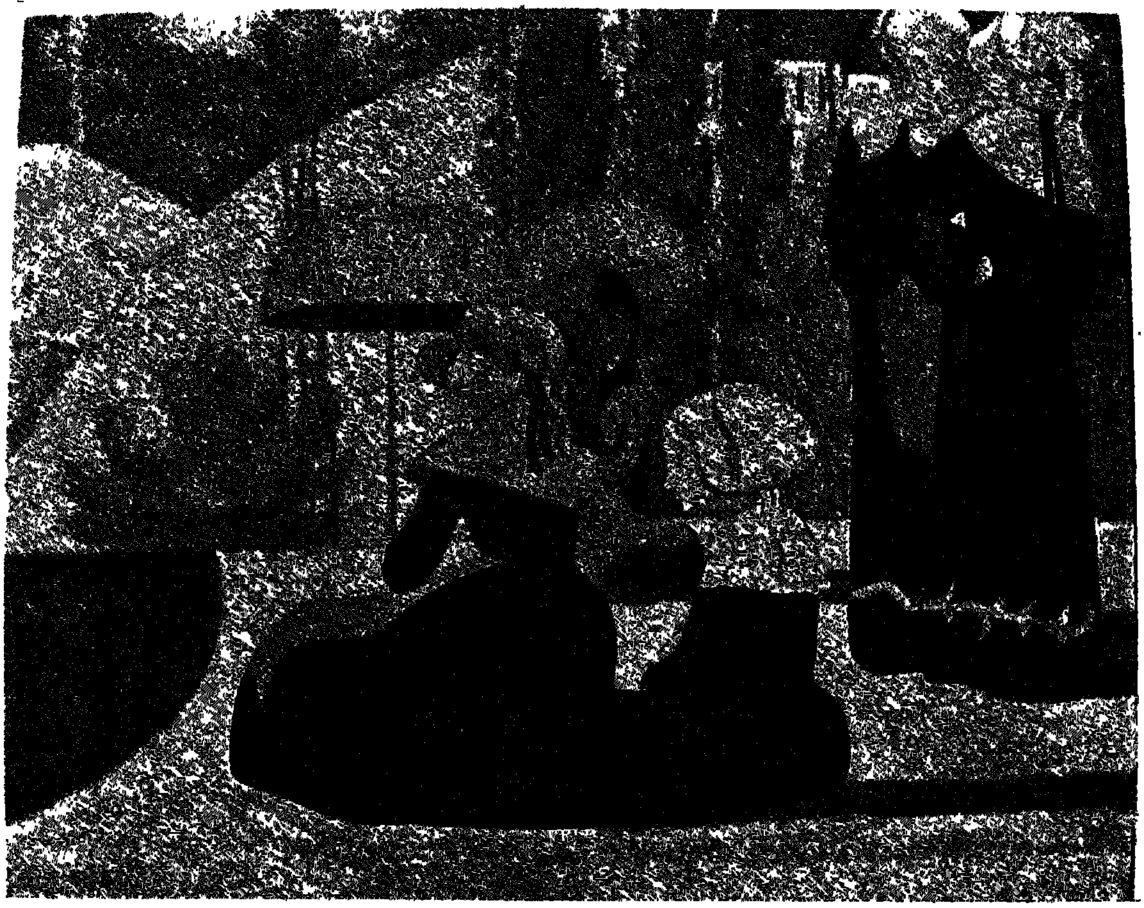
ريدون آنية بيضاء وزهور ، ١٩١٦ ، باستيل ، متحف الفن الحديث ـ نيويورك



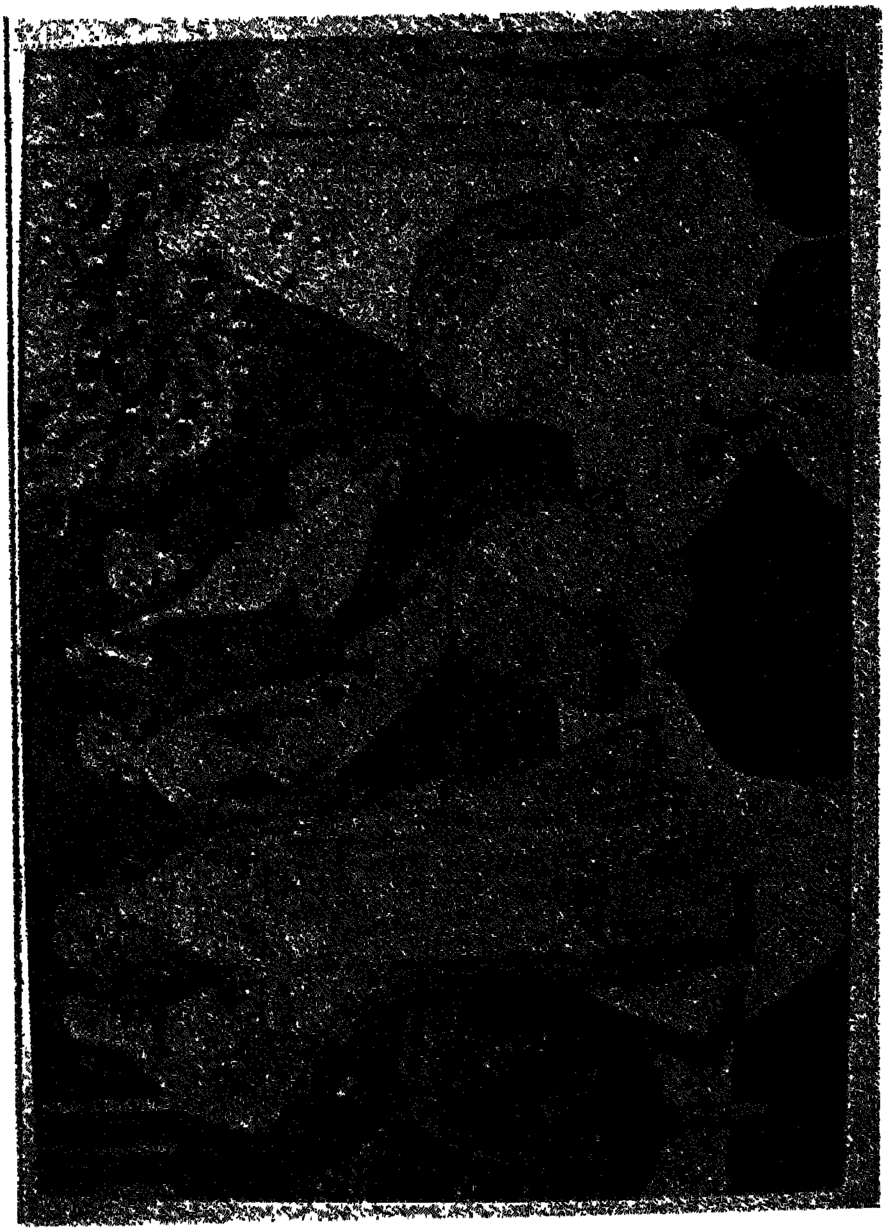
جوجان يعقوب يصارع الملاك ، ١٨٨٨ ، تصوير زيتي ، ناشونال جاليري - اسكتلندا

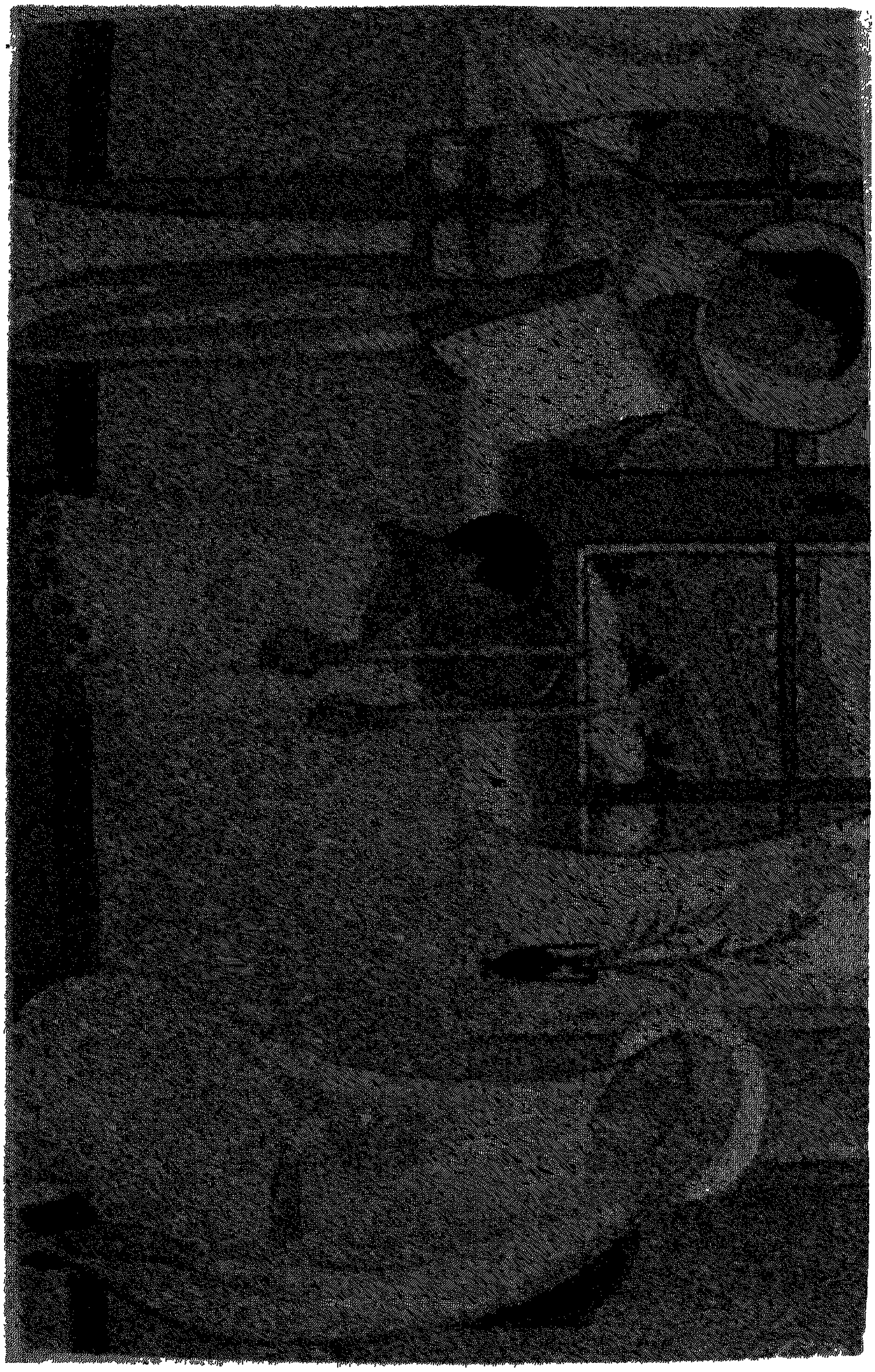


جوجان · الملال الجميل ، ١٨٨٩ . تصوير زيتي ، متحف اللوفر - باريس

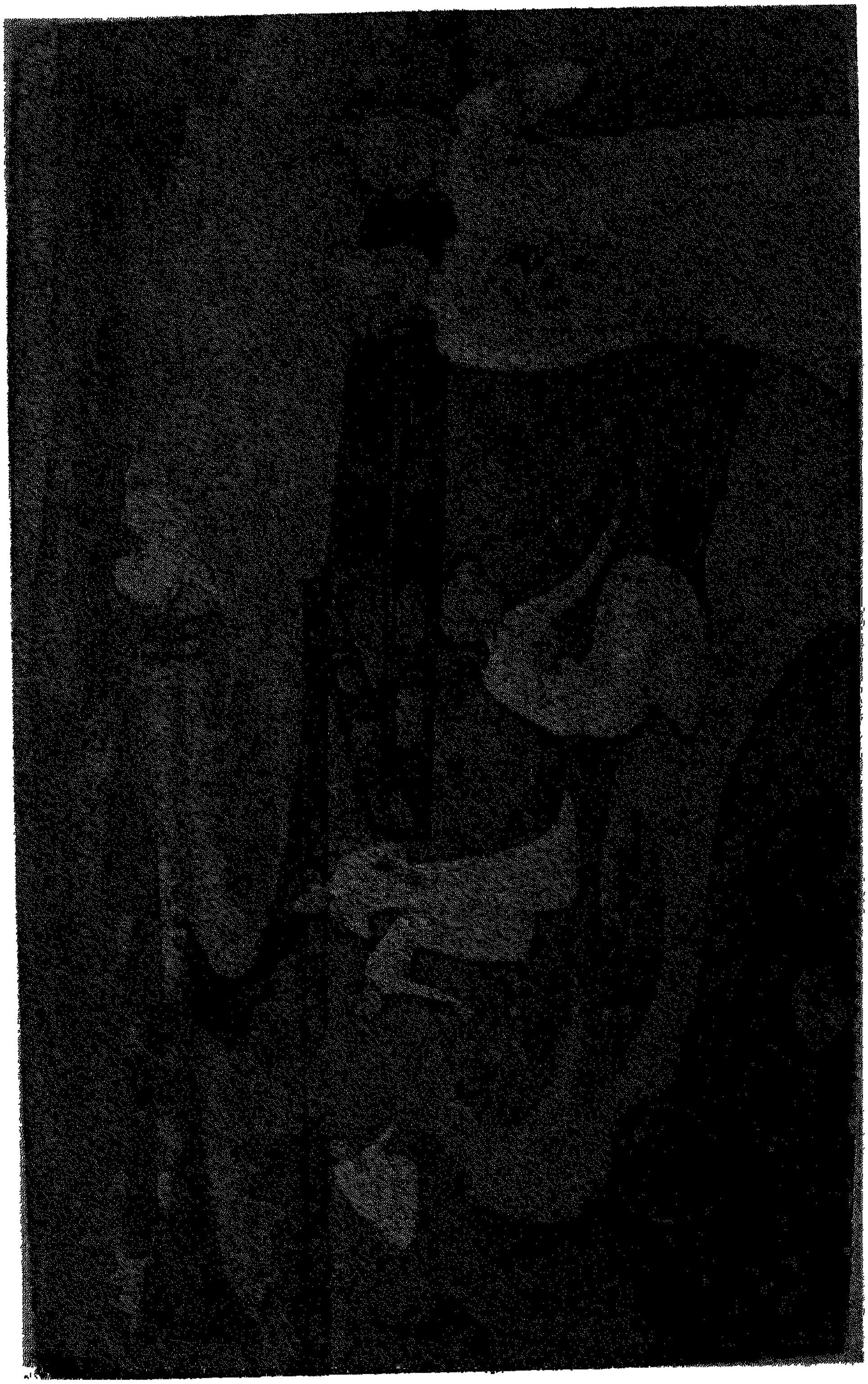


اميل برنارد سيدات من بريتانى بالمظلات ، ١٨٩٢ ، تصوير زيتى ، متحف الفن الحديث - باريس

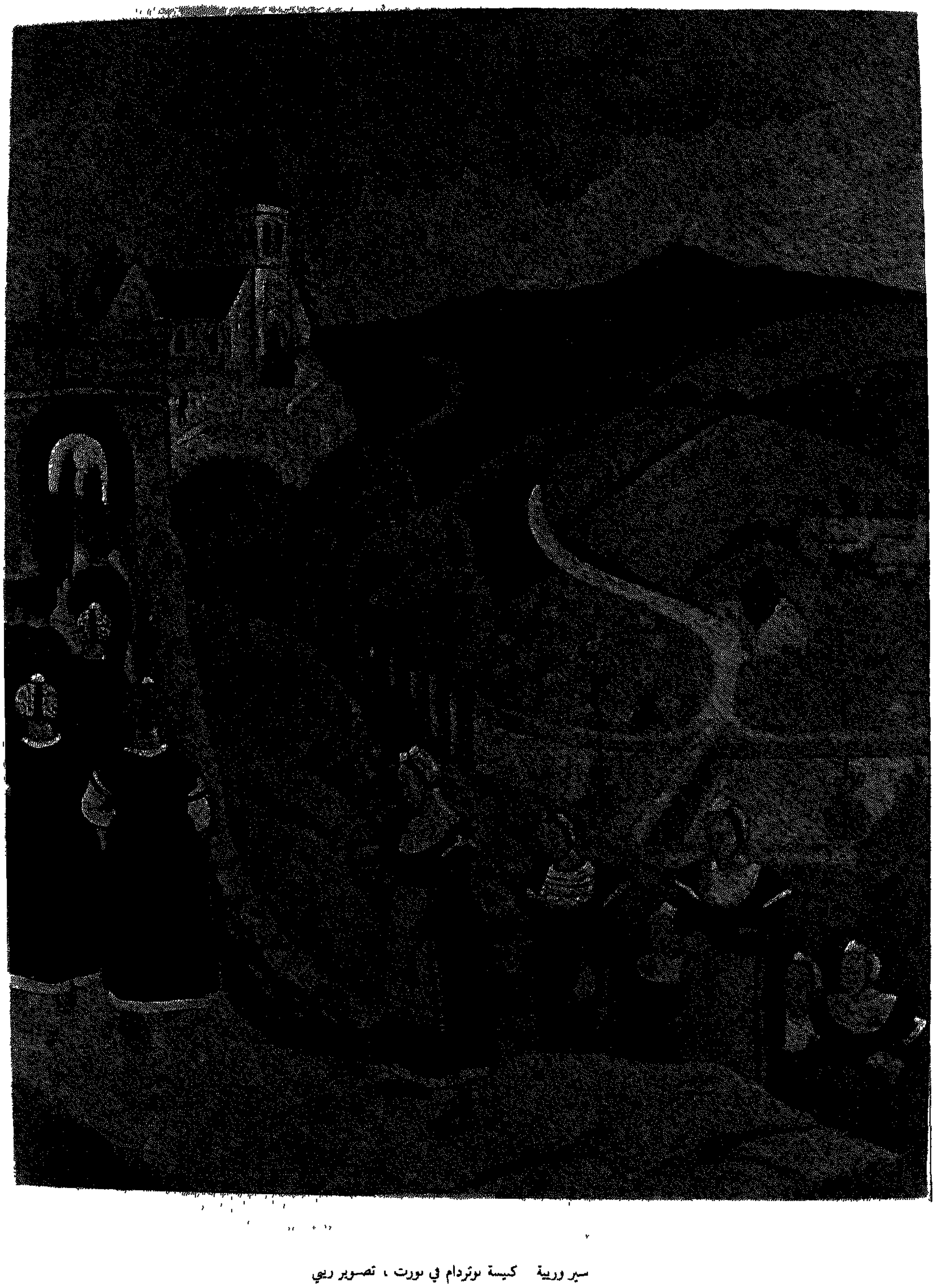




دينيس . البشارة ، ١٨٩١ ، تصوير زيتي



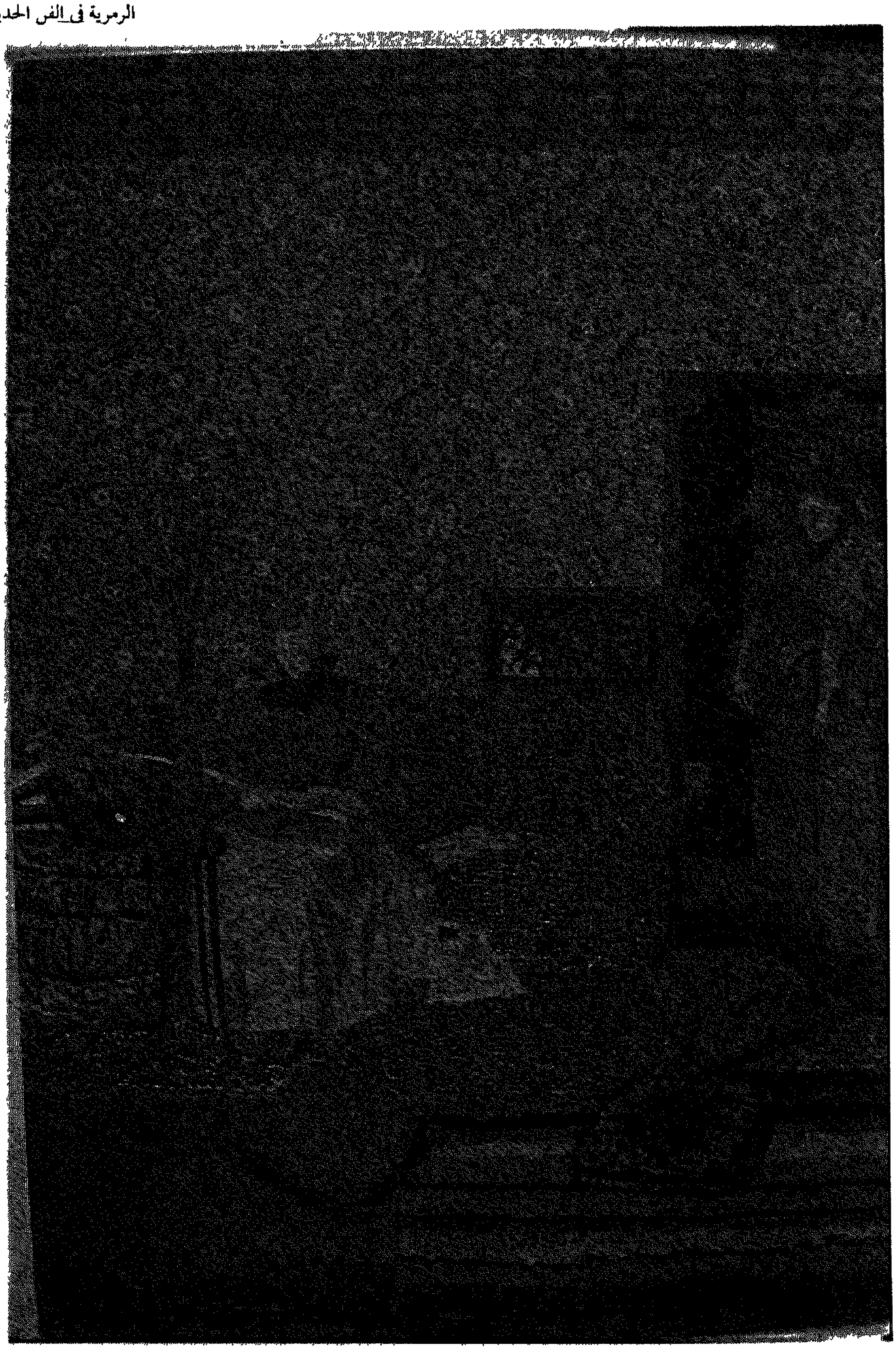
تيسيس اسرييل ، ١٨٩٢ ، تصوير ديني



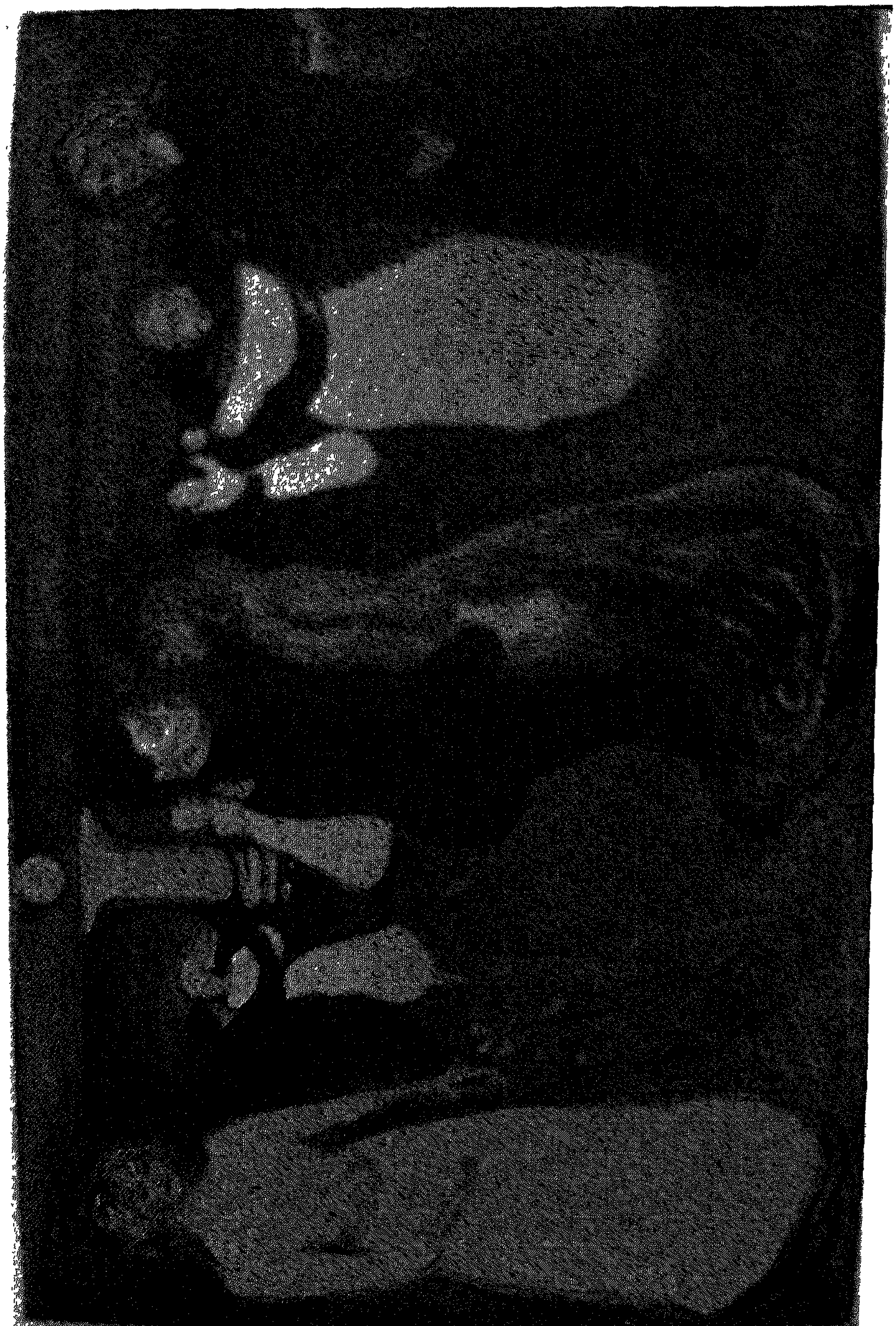
سيروزيية   كنيسة نوتردام في بورت ، تصوير ديني



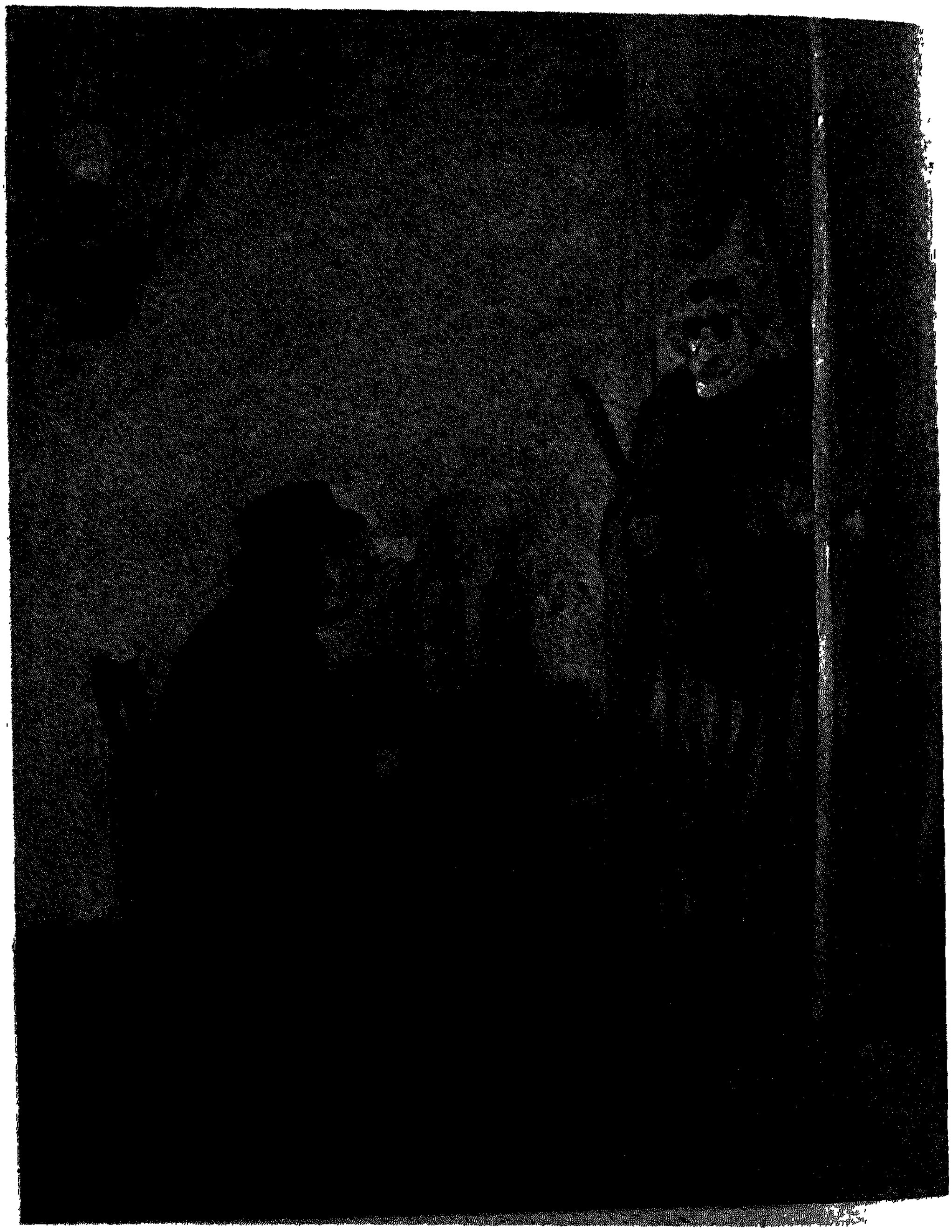
بيير بونارد   مدام اندريه بونارد مع كلبها ، ١٨٩٠ ، تصوير زيتي ، ١٨٨×٨٠سم



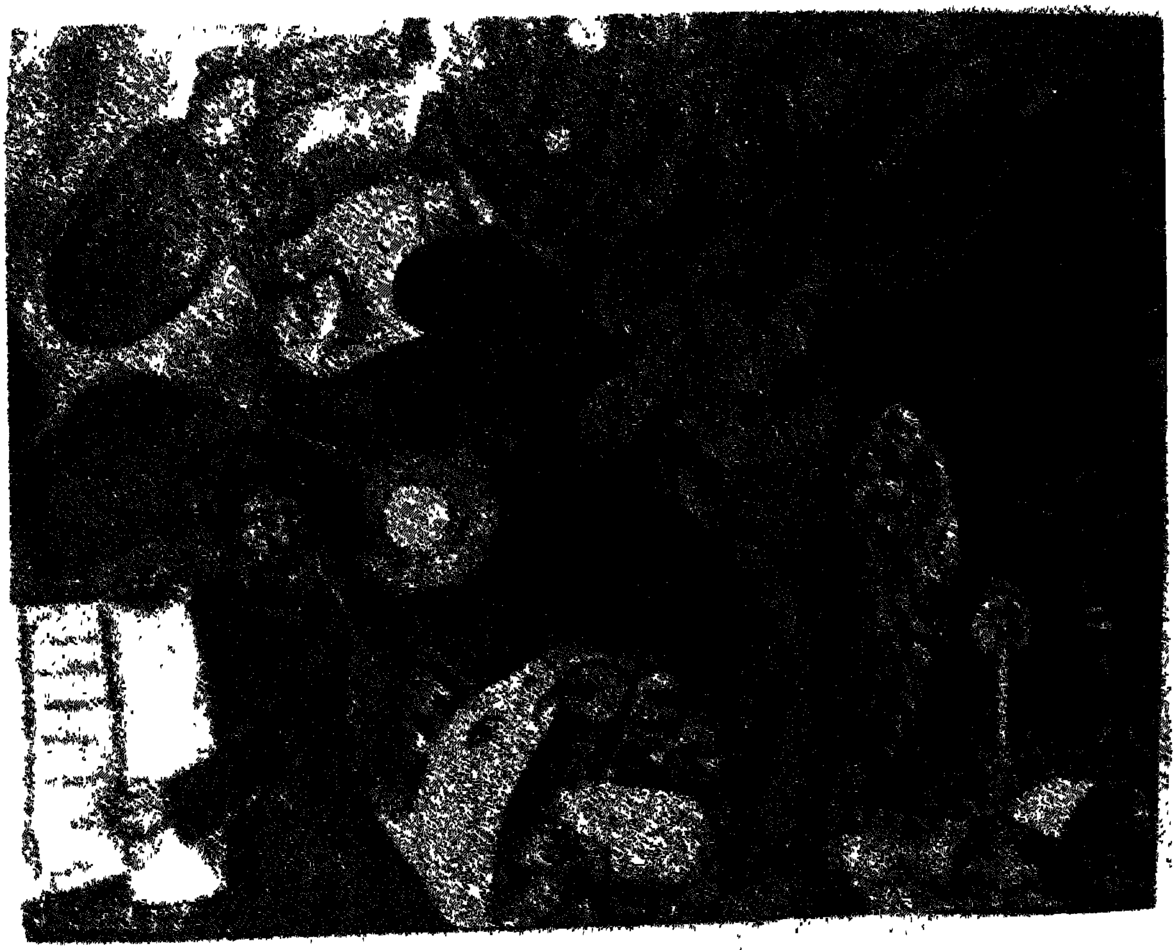
فويارد   ركن من منزل الدكتور فاسكير ، ١٨٩٦ ، تصوير ريفي ، ١٥٤×٢١٣سم ، متحف بيتيت باليه ـ باريس



مونش رقصة الحياة، ١٩٠٠، تصوير دقيق، المتحف القومي، اوسلو



أنسور الأقنعة ، ١٨٨٣ ، تصوير زيتي ، ١١٢×١٣٥سم ، المتحف الملكي للفنون الجميلة - بروكسل



شاجال   الملاك الهابط، ١٩٤٧

شخصيات وآراء

عبداللطيف البغدادي
"أضواء جديدة على سيرته ومنهجه التاريخي"

محمد توفيق بلبع

عندما نتحدث عن موفق الدين عبد اللطيف البغدادي فاننا نتوقف عن سيرة واحد من مشاهير علماء القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) التي تمثل موسوعته إحدى الصفات التي تميز بها أغلب علماء المسلمين ، كما توضح رحلته في طلب العلم ظاهرة من أهم وأخص مظاهر الحركة العلمية في عالم الاسلام ، هذا الى جانب كونه علامة بارزة على درب الحضارة العربية الاسلامية الطويل ، مما يثبت ويؤكد أيضاً استمرار عطائها المميز وخصوبة الفكر الاسلامي حتى ذلك الوقت المتأخر الذي عاش فيه شيخنا الجليل دون توقف عند حدود القرن الرابع أو الخامس للهجرة (العاشر أو الحادي عشر للميلاد) كما يرى بعض الباحثين .

وعبد اللطيف البغدادي هو الشيخ الامام العالم الطبيب موفق الدين عبد اللطيف بن يوسف بن محمد بن علي بن أبي السعد ، الذي عرف بابن اللباد .

ولد في دار جده « بدرب الفالوذج » ببغداد سنة ٥٥٧هـ فوقعت عليه واشتهر بعبد اللطيف البغدادي .

وقد تفتحت عينا موفق الدين وادراكه المبكر في جو علمي وبين وسط مثقف فكان والده مشتغلا بعلم الحديث ، بارعا في القرآن والقراءات ، مجيداً في المذاهب والخلاف والأصوليين ، عارفاً بطرف من العلوم العقلية دون أن يتعمق فيها ، كما كان عمه « سليمان » فقيهاً مجيداً .

في هذه البيئة الأسرية المتفقهة لأي علوم الدين خاصة وغيرها ، نشأ شيخنا فوجد الطريق أمامه مفتوحاً وممهداً الى مناهل العلم فأقبل عليه بهمة ونشاط ورغبة صادقة وعزيمة لا تلين ، وجعل التبحر فيه همه الأكبر وهدفه المنشود ، وقد عبر عن ذلك قائلاً : « تربيت في حجر الشيخ أبي النجيب ، لا أعرف اللعب واللهو ، وأكثر

زماني مصروف في سماع الحديث »[1] ، ثم استطرد في تفصيل العلوم التي بدأ بها دراسته ، ثم تلك التي أولاها عنايته ، سواء أخذها عن شيوخه بالسماع ، أو بالقراءة والاطلاع على كتبها .

فذكر أنه تعلم الخط ، ثم حفظ القرآن الكريم ، والفصيح ، والمقامات ، وديوان المتنبي ، ومختصرات عديدة ومختلفة في اللغة والنحو .

بدأ البغدادي دراسته ـ كما ذكرنا ـ على يدي والده ـ ولما شب بعث به الى معلم الصبيان « الوجيه الواسطي » الذي كان يعقد حلقة درسه في مسجد الظفرية ، فلما ظهر تفوقه على أقرانه وتجلت قدرته الخارقة على الحفظ حمله والده الى الشيخ كمال الدين عبد الرحمن الأنباري أحد أئمة بغداد في العلوم الشرعية ، وقد بلغت تصانيفه في الفقه والنحو والأصوليين والتصوف والزهد مائة وثلاثين مؤلفاً ، فأتى البغدادي الطالب على أكثرها سماعاً وقراءة وحفظاً . كما درس على غير هذا الشيخ من مشاهير علماء وفقهاء حاضره العباسيين في ذلك الزمان مثل جمال الدين بن فضلان الذي كان يملي على تلاميذه في الطب والحكمة باحدى مدارسها التي تعرف « بدار الذهب » وابن عبيده الكرخي الذي قرأ عليه العديد من كتب النحو واللغة مثل كتاب « الأصول » لأبي بكر محمد المعروف بابن السراج ، وكتاب « الفرائض والعروض » للخطيب التبريزي .

كما سمع على الكاتبة الأدبية « شهدة بنت الابرى » قراءة معاني الزجاج لابن الخشاب .

وممن درس عليهم أيضاً ولد أمين الدولة بن التلميذ الذي أخذ عنه علم الطب وصناعته التي اشتهر بها والده « أمين الدولة » الذي كان أوحد زمانه في هذه الصناعة ، فعمل « ساعورا » أي رئيساً للأطباء في البيمارستان العضدي ببغداد حتى وفاته في سنة ٥٦٠هـ .

كذلك التقى البغدادي أكثر من مرة بعبد الله بن نائلي ، أحد علماء المرابطين الذين فروا الى المشرق بعد استيلاء خصومهم الموحدين على السلطة في المغرب فلقيه شيخاً مرة في بغداد ، وأخرى بالمسجد الأموي بدمشق خلال زيارته للشام ، وقد استفاد منه بصورة خاصة في الحساب والنحو ، كما حفزه الى دراسة العلوم العقلية عامة التي كان العالم المغربي يوليها كل عنايته لاسيما الكيمياء التي لم يكن للبغدادي رغبة فيها مما جعله ينصرف عنه ويكشف في نفس الوقت أنه قد خدعه بمظهره العلمي ومسحته الدينية ، وفي ذلك يقول : « ورد الى بغداد رجل مغربي جوال في زي التصوف ، له أبهة ولسن ، مقبول الصورة ، عليه مسحه الدين ، وهيئة السياحة ينفعل بصورته من رآه قبل أن يخبره ، ويعرف بابن نائلي ، يزعم أنه من أولاد المتلثمة خرج من المغرب لما استولى عليها عبد المؤمن ، فلما استقر ببغداد اجتمع اليه جماعة من الأكابر والأعيان ، وكنت واحداً ممن حضره فأقرأني مقدمة حساب ، ومقدمة ابن بابشاد في النحو ، وكان له طريق في التعليم عجيب ، ومن يحضره يظن أنه متبحر وانما كان متطرفاً ، ولكنه أمعن في كتب الكيمياء والطلسمات وما يجري مجراها ، وأتى على كتب جابر بأسرها ، وكتب ابن وحشية ، وكان يجلب القلوب بصورته ومنطقة وايهامه فملأ قلبي شوقاً الى العلوم كلها ، وشمرت ذيل الجد والاجتهاد ، وهجرت النوم واللذات وأكببت على كتب الغزالي المقاصد ، والمعيار ، والميزان ، ومحك النظر ، ثم انتقلت الى كتب ابن سينا صغارها وكبارها ، وحفظت كتاب النجاة ، وكتاب الشفاء ، وبحثت فيه ، وحصلت كتاب لبهمنيار

(١) ابن أبي أصيبعة ـ عيون الأنباء في طبقات الأطباء ـ طبعة بيروت ١٩٦٥م ، ص ٦٨٣ .

تلميذ ابن سينا ، وكتبت وحصلت كثيراً من كتب جابر بن حيان الصوفي ، وابن وحشية ، وباشرت عمل الضعه الباطلة ـ وتجارب الضلال الفارغة ، وأقوى من أضلني ابن سينا بكتابه في الصنعة التي تمم به فلسفته التي لا تزداد بالتمام الا نقصاً(٢) » .

فلما غادر البغدادي العراق ودخل بلاد الشام ، جمعته الصدفة مرة أخرى بالعالم المغربي ، وبعد أن تحاور معه وسبر غورة أكتشف زيف علمه وضعف حجته .

ولا شك أن السبب الرئيسي الذي دفع شيخنا الى الانصراف عن ابن نائلي ويقلل من قدرة ويحط من منزلته العلمية هو اقباله الشديد على الكيمياء التي وصفها البغدادي بالبطلان والضلال حتى رأيناه يذم كتبها والمشتغلين بها خاصة ابن سينا الذي بلغ من شدة تحامله عليه أنه شكر المولى عز وجل الذي أعانه وهداه الى الخلاص من ضلال كتبه ، وضلال علم الكيمياء لأنها السبب في هلاك عدد كبير من الناس . وفي ذلك المعنى يقول :

« وكلما أمعنت في كتب القدماء أزددت فيها رغبة وفي كتب ابن سينا زهادة ، وأطلعت على بطلان الكيمياء ، وعرفت حقيقية الحال في وضعها وتكذب بها وما كان قصده في ذلك ، وخلصت من ضلالين عظيمين موبقين ، وتضاعف شكري لله سبحانه على ذلك ، فان أكثر الناس انما هلكوا بكتب ابن سينا بالكيمياء(٣) » .

لذلك كله حاول البغدادي نصح صديقه المغربي بالانصراف الى العلوم الشرعية دون اهمال المفيد والصالح من العلوم العقلية باستثناء علم « الصنعة » الذي لم يرض عنه ولا عن المشتغلين به فقال : « ووجدت بدمشق الشيخ عبد الله بن نائلي نازلاً بالمئذنة الغربية ، وقد عكف عليه جماعة وتحزب الناس فيه حزبين له وعليه ثم خلط على نفسه فأعان عدوه عليه وصار يتكلم في الكيمياء والفلسفة ، وكثر التشنيع عليه ، واجتمعت به فصار يسألني عن أعمال اعتقد أنها خسيسة نزره فيعظمها ويحتفل بها ويكتبها منى ، وكاشفته فلم أجده كما كان في نفس ، فساء به ظني وبطريقته ، ثم باحثته في العلوم فوجدت عنده منها أطرافاً نزره فقلت له يوماً : لو صرفت زمانك الذي ضيعته في طلب الصنعة الى بعض العلوم الشرعية أو العقلية كنت اليوم فريد عصرك ، مخدوماً طول عمرك ، وهذا هو الكيمياء لا ما تطلبه ، ثم اعتبرت بحالة وانزجرت بسوء ماله ، والسعيد من وعظ بغيره ، فاقلعت ولكن لا كل الاقلاع(٤) » .

وتوضح لنا النصوص السابقة مقدار ما كان يتمتع به البغدادي من ثقة بالنفس وشجاعة في القلب ولدهما فيه غزارة مادته في كل العلوم التي خاض فيها واشتغل بها مما مكن له التفوق في الحوار والنقاش وإقامة الحجة على خصمه بقوة الجدل وفضل اللسن بعيداً عن المهاترة والغلظة وسوء الحديث ، هذا الى جانب القدرة الفائقة على الاستفادة من علم الآخرين وتجاربهم ، والبصيرة النافذة في اختيار العلوم والموازنة بينها التعرف على القدر الذي يمكن أن يفيده من كل منها أو الابتعاد عنها والزهد فيها ـ كما رأينا ـ في حديثه وتجاربه عن « الصنعة » التي أخرجها من دائرة اهتماماته العلمية كما تظهر هذه النصوص أيضاً مدى الكراهية الشديدة التي كان يحملها البغدادي في نفسه وفكره لابن سينا ومؤلفاته . وفي نفس الوقت عدم رضاه عن مصنفات ابن حيان وابن وحشية في علم الكيمياء وتجاربها في هذا الحقل ألذي

(٢) المصدر السابق ـ ص ٦٨٥ .
(٣) نفس المصدر ـ ص ٦٨٨ .
(٤) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٨٦ ٨ ٦٨٦ .

كانا يهدفان من ورائه الى الحصول على ما يعرف باسم « حجر الفلاسفة » الذي اعتقدا وغيرهما من المشتغلين بهذا العلم أنه يمكنهم بواسطته تحويل المواد السفلية كالرصاص والنحاس الى مواد ثمينة كالفضة والذهب ، ورأى شيخنا في هذه الفكرة التي شغلت أذهان بعض الكيميائيين من المسلمين الأوائل ضرباً من الضلال ومضيعة للوقت والجهد على السواء .

من ناحية أخرى ، توضح لنا النصوص أنه كلما كثرت قراءات البغدادي وتنوعت ، قوى فهمه واستنار ، واحتد ذهنه واستقام ، فاستوعب كتاب « اللمع » في النحو لعثمان بن جني الموصلي في ثمانية أشهر ، وأتقن من كتب ابن قتيبة الدينوري فهماً وحفظاً في فترة وجيزة « أدب الكاتب » و « مشكل القرآن » و « غريب القرآن » كما حفظ كتاب « الايضاح » لابي علي الفاس ، أحد أئمة اللغة البصريين تبحر في شروحه المختلفة ، ثم انتقل الى « المقتضب » للمبرد ، و « الكتاب » لعبد الله بن درستوية النحوي فاتقنهما واستوعبهما كما لم تثنيه وفاة شيخه الأنباري عن استكمال دراسته كتاب سيبويه وشروحه للحسن السيرافي ، أحد مشاهير الفقه واللغة والفلسفة في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)[٥] .

كذلك أشارت النصوص إلى انه عندما دخل البغدادي الموصل سنة ٥٨٥هـ التقى فيها بالكمال بن يونس الذي كان من أعظم علماء زمانه في الحساب والفقه ، كما كانت له معرفة كذلك بالفلسفة والحكمة فسمع منه وأخذ عنه ، ودله على كتب « التلويحات » و « اللمحة » و « المعارج » وكلها من مؤلفات « شيخ الاشراق » الفيلسوف المشهور شهاب الدين يحيى السهروردي (ت ٥٨٧هـ) ، فاطلع شيخنا عليها وقرأها إلا أنه لم يرض عنها ولا عن صاحبها .

ولما وجد ابن يونس منصرفاً بكليته الى الكيمياء التي ملكت عليه عقله وفكره وقلبه ـ وهي من العلوم التي أعرض عنها البغدادي وأساء الظن بالمشتغلين بها كما مر بنا ـ انصرف عنه الى التدريس في مدرسة ابن مهاجر المعلقة ودار الحديث التي تحتها ، فذاعت شهرته وأقبل على دروسه طلاب العلم من كل حدب وصوب[٦] .

●●●

عندما بلغ عبد اللطيف البغدادي الثامنة والعشرين من عمره كان قد قطع شوطاً طويلاً ومثمراً على طريق العلم والدراسة والتحصيل ، فلم يجد بين شيوخ حاضره العباسيين وعلمائها من يشفي غليله ، ويروى ظمأه ، ويشبع نهمه الشديد للتعرف على جديد أو قديم لم تصل يديه في العلوم المختلفة فتولدت عنده الرغبة في الرحلة للقاء أئمة العلم وكبار الفقهاء في حواضر الاسلام الأخرى للأخذ عنهم والحوار معهم ، وفي نفس الوقت الجلوس للتدريس والانصراف الى الكتابة والتأليف كلما سنحت له الظروف ، وفي ذلك يقول : « ولما كان في سنة خمس وثمانين وخمسائة ، حيث لم يبق ببغداد من يأخذ بقلبي ويملأ عيني ويحل ما يشكل علي ، دخلت الموصل فلم أجد فيها بغيتي ، ولكن وجدت الكمال بن يونس جيداً في الرياضيات والفقه متطرفاً من باقي أجزاء الحكمة » فاشتغل عليه ، ودله على بعض كتب الفلسفة للسهر وردى ـ كما أشرنا ـ ثم عرضت عليه عدة مناصب فاختار منها التدريس ، وكان اذا فرغ من عمله عاد الى منزله وعكف على القراءة والكتابة

(٥) المصدر السابق ـ ٦٨٤ ـ ٦٨٥ .
(٦) نفس المصدر ـ ٦٨٦ .

واصلاً ، بذلك الثنائي نهاره بليله ، فزاع اسمه على السنة الناس ، وعلت مكانته العلمية بينهم الى درجة لم يبلغها أحد غيره فقال مفاخراً بنفسه « وزعم أهل الموصل انهم لم يروا من أحد قبلي ما رأوا مني من سعة المحفوظ ، وسرعة وسكون الطائر(٧) » .

ومع كل هذه الشهرة وزيوع الصيت وسمو المنزلة التي تمتع بها البغدادي بين أهل الموصل والعراق بصورة عامة ، رأى مواصلة الرحلة للتعرف على آفاق أخرى جديدة في ميدان العلم الفسيح ، فخرج في السنة التالية الى بلاد الشام وفي دمشق التقى بمجموعة متباينة من علماء المسلمين وفقهائهم وعدد من وزراء العباسيين المبرزين الذين استقطبهم السلطان صلاح الدين الأيوبي الى بلاطة بكرمة وعطائه السخي وحبه للعلم وتشجيعه للمشتغلين به فحاورهم وأظهر تفوقاً على العديد منهم ، واليك ما ساقه لنا في ذلك فقال : « ولما دخلت دمشق وجدت فيها من أعيان بغداد والبلاد ممن جمعهم الاحسان الصلاحي جمعاً كثيراً منهم جمال الدين عبد اللطيف ولد الشيخ ابن النجيب ، وجماعة بقيت من بيت رئيس الرؤساء .

وابن طلحة الكاتب ، وبيت ابن جهير ، وابن العطار المقتول الوزير وابن هبيرة الوزير ، واجتمعت بالكندي البغدادي النحوي وجرى بيننا مباحثات . . فأظهرني الله عليه في مسائل كثيرة » .

ثم حدثنا عن انتاجه العلمي والمؤلفات التي أخرجها خلال تلك الفترة القصيرة التي قضاها في حاضره الأمويين ، والتي لم تتجاوز السنتين فقال : « وعملت بدمشق تصانيف جمة منها غريب الحديث الكبير ، جمعت فيه غريب أبي عبيد القاسم بن سلام وغريب ابن قتيبة ، وغريب الخطابي وكنت ابتدأت به في الموصل ، وعملت له مختصراً سميته المجرد ، وعملت كتاب الواضحة في اعراب الفاتحة نحو عشرين كراساً ، وكتابا في الذات والصفات الذاتية الجارية على السنة المتكلمين ، وقصدت بهذه المسألة الرد على الكندي(٨) » .

ثم رغب شيخنا في رؤية الناصر صلاح الدين بعد استيلاء الفرنج على عكا في جمادي الآخرة سنة ٥٨٧هـ ، فخرج اليه ، وفي طريقه عرج على مدينة القدس ، وواصل بعدها المسيرة الى السلطان الأيوبي ـ الذي كانت شهرة البغدادي العلمية قد سبقته اليه ـ فلقيه بين جنده ورجال حاشيته بظاهر عكا ، فاستقبل ـ كعادته ـ الشيخ بما يليق به وبمكانته العلمية وغمرة بفضله وكرمه .

ولما انفرد البغدادي بكبار رجال الدولة كالقاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني ـ وبهاء الدين بن شداد قاضي العسكر ـ وعماد الدين الكاتب وغيرهم ناقشوه في العديد من المسائل العلمية والأمور الدينية فأظهر براعة وتفوقاً وسعةً عندئذ أحس برغبته في زيارة مصر ، فحاول القاضي الفاضل أن يثنيه عن هذه السفرة أو يستبدل بها العودة الى دمشق قائلاً : « ترجع الى دمشق ونجري عليك الجرايات » ولم تجد هذه المغريات المادية لديّه أذناً صاغية ، إعتذر شاكراً ـ فأعاد القاضي الفاضل الكرة ـ وعلل في هذه المرة سبب تفضيله دمشق على مصر بازدياد هموم السلطان بعد استيلاء الصليبيين على عكا وغدرهم بالمسلمين .

وفي وجود الشيخ العالم بالقرب من أرض المعارك وساحات القتال نفع أكثر حيث يمكن الاستفادة به في وعظ الناس وبث الطمأنينة في نفوسهم واشعال جذوه الجهاد في قلوبهم ، ولكن الشيخ أصر على رأيه ولم يتحول عنه قائلاً : « لا بد لي من مصر » ، وأمام هذا

(٧) نفس المصدر ـ والصفحة .
(٨) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ٦٨٦ .

التصميم لم يجد وزير صلاح الدين بدأ من الاستجابة لرغبته - وكتب الى ابن سناء الملك نائبه بمصر يوصيه خيراً بالضيف الوافد عليه .

ومما تجدر الاشارة اليه أن هدف البغدادي الأول والأكبر من هذه الزيارة كان لقاء ثلاثة - على وجه التحديد - من علماء القاهرة الذين سبقتهم شهرتهم الى مسامعه للتعرف عليهم والجلوس اليهم للاستفادة من علمهم رغم هذا الشوط الطويل الذي قطعه على طريق الدرس والقراءة والتحصيل ، بل وفي ميدان التدريس والتأليف أيضاً ، مما يؤكد شدة تعلق البغدادي بالعلم ورغبته فيه وهمته التي لا تفتر في استمرار الأخذ بكل الطرق للاستزادة والاستفادة حتى بعد أن أصبح مؤهلاً للجلوس للتدريس والتعليم وفي ذلك يقول : « وكان قصدي في مصر ثلاثة أنفس ، ياسين السيميائي ، والرئيس موسى بن ميمون اليهودي ، وأبو القاسم الشارعي ، وكلهم جاؤوني[٩] » .

وأما ياسين فوجده ضعيف الحال كذاباً مشعبذاً ، فلم يرض عنه ولا عن الكيمياء التي كان يشتغل بها ، بعكس ابن ميمون الذي لم يبخسه حقه أو يقلل من شأنه ، لأنه منذ اشتغاله بالطب في موطنه الأول بقرطبة وهو يتمتع بمكانة مرموقة وشهرة عريضة ، حتى قدم مصر واتصل بصلاح الدين ، فقربه ووثق به وأصبح من أعظم وأجل أطباء بلاطه ، فلما لقبه شيخنا وجده كالعهد به دائماً ، مبرّزاً في صناعته ، متقدماً في فنه فأفاد منه ومن كتاباته وخاصة مؤلفه الذي اختصر فيه الكتب الستة عشر لجالينوس .

ولا شك أن اتصال البغدادي بالرئيس موسى بن ميمون والاطلاع على مؤلفاته الطبية ودراستها وفهمها واستيعابها قد أثمر الى حد بعيد في اتساع مداركه وزيادة حصيلته العلمية في الصناعة الطبية مما مكنه من الجلوس لتدريس الطب والاشتغال بالتطبيب في البلاد التي زارها بعد ذلك .

أما ثالث الثلاثة الذين رغب البغدادي في لقائهم بالقاهرة فكان الشيخ الزاهد الفيلسوف أبو القاسم الشارعي ، وقد تأثر به كثيراً لدرجة انه حبب اليه اللألسفة التي لم تصادف من نفسه هوى من قبل ، ثم شجعه على قراءة كتبها لا سيما تلك التي اهتم أصحابها بفلسفة أرسطو وشروحها مثل أبو نصر الفارابي (المعلم الثاني) واسكندر الأفروديس الذي لقبه خلفاؤه بأرسطو الثاني - وثامسيطوس الذي اهتم بفكر أرسطو وكتاباته رغم أنه كان أفلاطونياً جديداً » .

وقد حدثنا البغدادي عن ذلك فقال : « أما ياسين فوجدته محالياً كذاباً مشعبذاً يشهد للشلقاني بالكيمياء ، ويشهد له الشلقاني بالكيمياء ، ويقول عنه أنه يعمل أعمالاً يعجز موسى بن عمران عنها ، وأنه يحضر الذهب المضروب متى شاء ، وبأي مقدار شاء ، وبأي سكة شاء ، وأنه يجعل ماء النيل خيمة ويجلس فيه وأصحابه تحتها ، وكان ضعيف الحال . وجاءني موسى فوجدته فاضلاً في الغاية قد غلب عليه حب الرياسة وخدمة أرباب الدنيا ، وعمل كتاباً في الطب جمعه من الستة عشر لجالنيوس ومن خمسة كتب أخرى ، وعمل كتاباً لليهود سماه كتاب الدلالة ، ولعن من يكتبه بغير القلم العبراني ، ووقفت عليه فوجدته كتاب سوء يفسد أصول الشرائع والعقائد بما يظن أنه يصلحها » .

ثم فصل بعد القول عن لقائه بالشارعي الذي تم مصادفه عندما قدم هذا الفيلسوف الى مسجد الحاجب لؤلؤ حيث كان البغدادي يعقد مجلسه العلمي ، وتعددت لقاءاتها وتوطدت بينها أواصر الصداقة ،

(٩) نفس المصدر - ص ٦٨٧ .

كثرت مناقشاتها في العديد من القضايا العلمية التي نغلب فيها الأستاذ بقوة حجته ، ونجح التلميذ ـ في نفس الوقت ـ في أن يثبت أنه ند عنيد وخصم شريف لاستاذه الفيلسوف الذي وضع قومه على بداية درب الفلاسفة بما قدمه اليه من مؤلفاتها ، وقد أشار البغدادي الى ذلك فقال : « لازمني فوجدته قيماً بكتب القدماء ، وكتب أبي نصر الفارابي ، ولم يكن لي اعتقاد في أحد من هؤلاء لأني كنت أظن أن الحكمة كلها حازها ابن سينا وحشاها كتبه ، واذا تفاوضنا الحديث أغلبه بقوة الجدل وفضل اللسن ، ويقلبني بقوة الحجة وظهور المحبة ، وأنا لا تلين قناتي لغمزة ، ولا أحيد عن جادة الهوى والتعصب برمزه ، فصار يحضرني شيئاً بعد شيء من كتب أبي نصر والاسكندر شامسطيوس يونس تعاري ويلين عريكه شماسي حتى عطفت عليه أقدم رجلاً وأؤخر أخرى(١٠) » .

ويجلى لنا هذا النص الهام السبب المباشر الذي جعل الشيخ الطبيب يغير من نظرته الى الفلسفة والى المشتغلين بها ، فلم يكن له قبل لقاء الشارعي الفيلسوف إعتقاد في فضل فيلسوف أو في عمله لأنه ظن خطأ أن الحكمة كلها حازها ابن سينا وحشاها كتبه وقد رأينا من قبل عنف الحملة التي شنها عليه ورأية فيه ، لذلك لا نجافي الحقيقة اذا قلنا أن لقاء البغدادي بأبي القاسم الشارعي، وملازمته له فترة مهما قصرت ، وتحاوره معه ، واطلاعه على مكنون علمه كان من اللقاءات الحاسمة والمؤثرة في نفسه وفكره حيث تحول بعده عن معاراة الفلاسفة الى تقديرهم ، أو بعضهم على الأقل ، فأقبل على مؤلفاتهم لدراستها وفهمها والاستفادة منها ، ولم يتوقف اعجاب البغدادي بالفلسفة عند هذا الحد بل تجاوزه الى الكتابة والتأليف في فروعها المختلفة ، فصنف وأجاد في الالهيات والطبيعيات والمنطق ، وبلغ مجموع كتاباته في هذه المجالات المتعددة أكثر من خمسة وأربعين مؤلفاً ومقالة ، من أشهر ما وصلنا منها كتاب بعنوان « مختصر فيما بعد الطبيعة(١١) » .

●●●

لم تتوقف رحلات عن اللطيف البغدادي عند هذه الزيارة الأولى لمصر ، فتحدثنا النصوص أنه غادرها بعد أربعة عشر شهر تقريباً متوجهاً الى الشام رغبة منه في لقاء السلطان صلاح الدين ـ للمرة الثانية ـ بعد أن بلغه أنه عقد صلحاً مع الصليبيين في ٢٠ شعبان سنة ٥٨٨هـ فتوجه الى القدس وحظي بلقاء السلطان الأيوبي المنتصر وأشاد بجهاده كما كتب عن اهتمامه البالغ بالمدينة المقدسة وشدة حرصه على تحصينها وترميم أسوارها وتجهيز حاميتها بكل ما يلزمها من عدة وعتاد وسلاح .

وقد أتيح للبغدادي خلال هذه الزيارة أن يحضر مجلس صلاح الدين فقال فيه كشاهد عيان بأنه كان « مجلساً حفلاً بأهل العلم يتذاكرون في أصناف العلوم وهو يحسن الاستماع والمشاركة(١٢) » .

هكذا جاءت كلمات شيخنا العالم شهادة صدق للسلطان العظيم الذي اذا نحينا الجانب العسكري وجهاده المتواصل ضد الصليبيين جانباً ، نجد المؤرخين الآخرين والكتاب ـ من غير البغدادي ـ لم يختلفوا على ما ذكره عن شدة اهتمامه بالعلم والعلماء ، بل نجد « ابن الأثير » ينعته بالعلم ومعرفة الحديث ويقول في تواضعه

---

(١٠) نفس المصدر ـ ص ٦٨٨ .

(١١) عن مؤلفات البغدادى الفلسفية أنظر : مقال د . بدوي موفق الدين عبد اللطيف البغدادي حياته ومؤلفاته وفلسفته ، ص ١٧ ـ ٢٧ . في الكتاب الذي نشره المجلس الأعلى لرعايه الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ م .

(١٢) العيون لابن أبي أصيبعة ، ص ٦٨٨ .

الذي كان من ابرز صفاته «كان يحضر عنده الفقراء والصوفية ويعمل لهم السماع ، فاذا قام أحدهم لرقص أو سماع يقوم له فلا يقعد حتى يفرغ الفقير[١٣]» .

ولم ينس البغدادي فضل صلاح الدين واهتمامه بأمره وتوفير الحياة الكريمة له .

فذكر أنه أمر أن يخصص له ثلاثين ديناراً كل شهر على ديوان المسجد الجامع بدمشق ، واقتدى أبناؤه به في هذه المكرمة ومنحوا بدورهم العالم الكبير رواتب أخرى حتى بلغ مجموع ما كان يتحصل عليه مائة دينار شهرياً .

ثم غادر الشيخ بيت المقدس الى دمشق حيث اتخذ في مسجدها الجامع مجلساً لتعليم الناس واقرائهم ، واستمر يزاول هذا العمل العلمي الجليل حتى قدمها السلطان صلاح الدين ، ومرض وتوفي بها في السابع والعشرين من صفر سنة تسع وثمانين وخمسمائة .

وكان لفقده رنة حزن وألم شديدين ، عبر عنهما البغدادي بكلمات تبين عمق تأثره وصدق عاطفته ، ربما فاق بها ما ذكره كبار الكتاب والمقربين من السلطان نفسه ، فقال : «ووجد الناس عليه شبيهاً بما يجدونه على الأنبياء ، وما رأيت ملكاً حزن الناس بموته سواه لأنه كان محبوباً ، يحبه البر والفاجر ، والمسلم والكافر[١٤]» .

فلما بدأ الصراع على السلطة والملك يدب بين ورثة صلاح الدين من أبنائه وأخواته ، رأى البغدادي ـ طلباً للنجاة والسلامة ـ ان يترك الشام ، فانتهز فرصة حضور العزيز عثمان ، سلطان مصر بجيوشه للإستيلاء على ملك أخيه الأفضل نور الدين على صاحب دمشق ، لسوء سلوكه ، وعاد معه ، بعد أن تمت المصالحة بين الأخوين . وتشير النصوص الى أن العزيز عثمان قد استجاب لهذا الصلح لسببين : ـ

١ ـ تدخل عمهما الملك العادل أبو بكر ، وحثه على ضرورة الحفاظ على وحدة الأسرة الأيوبية وقوتها لمواجهة خطر الصليبيين .

٢ ـ المرض الذي داهمه فجأة بعد وصوله الى دمشق ، وأخذ يشتد عليه .

ولا نستبعد في هذه الظروف أن يكون العزيز عثمان أراد أن يستفيد من البغدادي الطبيب خاصة أثناء الطريق في العودة الى مصر . وهكذا تلاقت مصلحة الملك المريض ، مع الشيخ الطبيب الذي كان يساوره القلق وعدم الاطمئنان من سوء الأحوال وترديها في دمشق نتيجة لانصراف الأفضل الى لهوه وملذاته وحياته الخاصة ، وفي نفس الوقت تفويض أمور الدولة الى وزيره ضياء الدين الجزري وحاجبه الجمال محاسن بن العجمي اللذين أفسدا عليه الأحوال وكانا سبباً في زوال دولته[١٥] .

لذلك كله صحب البغدادي الملك العزيز عثمان الى مصر في شعبان سنة ٥٨٩هـ ، وهناك استقر بالقاهرة ، وكافأه السلطان الأيوبي وخصص له عطاء من بيت المال لكي يكفي به نفقات معيشته ومتطلبات حياته .

والتقى شيخنا في عاصمة الفاطميين مرة أخرى بأستاذه القديم أبو القاسم الشارعي وظل يلازمه حتى وفاته ـ كما اتخذ لنفسه مجلساً علمياً في أحد مساجدها الكبرى ـ غير مسجد لؤلؤ ـ يليق بمكانته وشهرته التي وصل اليها ـ ويتناسب مع طاقاته العلمية المتعددة ، ووجد بغيته التي توافق طموحه وعلو همته في الأزهر الشريف .

(١٣) الكامل لابن الأثير ـ جـ ١٢ ـ ص ٩٧ .

(١٤) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص٦٨٨ . ، أما ابن شداد ، أحد المقربين من صلاح الدين فقال في موته : «كان يوم موته يوما لم يصب الاسلام والمسلمون بمثله بعد فقد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم» ـ أنظر النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى جـ ٦ ، ص ٥١ .

(١٥) أنظر النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ـ جـ ٦ ص ١٢١ ، ١٢٢

وقد حدثنا عن ذلك فقال : « وأقمت مع الشيخ أبي القاسم يلازمني صباح مساء إلى أن قضى نحبه . . وكانت سيرتي في هذه المدة أنني أقرىء الناس بالجامع الأزهر من أول النهار الى نحو الساعة الرابعة ، وسط النهار يأتي من يقرأ الطب وغيره ، وأخر النهار أرجع الى الجامع الأزهر فيقرأ قوم آخرون ـ وفي الليل أشتغل مع نفسي ـ ولم أزل على ذلك الى أن توفى الملك العزيز »[١٦] .

ويتضح من هذا النص أن البغدادي جعل له مجلسا خاصا بالأزهر لتدريس الطب ، لأول مرة ، بالاضافة الى العلوم الأخرى ، وهذا يؤكد ما ذهبنا اليه في السطور السابقة ، من أن شهره البغدادي الطبية كانت وراء خروجه في معية ملك مصر المريض العزيز عثمان .

كذلك يظهر لنا النص السابق مقدار الجهد الذي كان يبذله الشيخ المعلم في التدريس ، فكان يشغل نهاره كله ، وجزءا من أول الليل في القيام بهذا العمل الكبير ، فاذا فرغ الناس من صلاة العشاء المتأخرة ترك مجلسه وعاد الى داره ، ليس للراحة ولكن لاستئناف العمل في القراءة والتأليف . وظل يمارس هذه الهوايات العلمية المختلفة حتى وفاة سيده وولي نعمته الملك العزيز عثمان في اواخر المحرم سنة ٥٩٥هـ .

وأغلب الظن أن البغدادي اضطر الى البقاء في مصر لعدة سنوات اخرى بعد وفاة العزيز لانجاز بعض الاعمال ، وامتدت هذه المدة الى عام ٦٠٠هـ أو ٦٠١ على اكثر تقدير ، وقد دفعه على هذا البقاء تعرض المنطقة لحالة من الاضطرابات وعدم الاستقرار بسبب الحروب والصراعات التي نشبت بين الحكام والسلاطين الذين حاول كل منهم التهام املاك جاره أو زيادة رقعه دولته على لحساب الاخرين ، فلما تمكن الملك العادل سيف الدين ابو بكر ، صاحب دمشق والجزيرة ـ من كسر شوكة خصومه وفرض الامن في ربوع البلاد بعد سيطرة جيوشه على معظم املاك اخيه الراحل صلاح الدين ، بدأ شيخنا يفكر في الخروج من مصر . فذكرت النصوص انه ماكادت تنتهي سنة ٥٩٧هـ حتى تمهدت للعادل البلاد ، فقسمها بين اولاده ، فأعطى الملك الكامل محمد الديار المصرية ، والملك المعظم عيسى البلاد الشامية ، والملك الأشرف موسى البلاد الشرقية ، والملك الأوحد نجم الدين حكم ميافارقين ونواحيها ، وهكذا « ملك البلاد الشامية ، والمشرقية وصفت له الدنيا »[١٧] .

ومهما يكن من امر ، فقد غادر البغدادي مصر متوجها الى بيت المقدس ، فأقام بها عدة سنوات اشتغل خلالها بالتدريس والتأليف معا ، وقد اشار ابن ابي أصيبعة ـ أفضل من ترجم للبغدادي ـ الى القحط الذي تعرضت له مصر خلال وجوده بها وتفاعله مع الأحداث ، ثم ذكر خروجه الى بيت المقدس ونشاطه العلمي هناك فقال : « ثم أن الشيخ موفق الدين اقام بعد ذلك مدة » (بعد وفاة العزيز ـ وله الرتب والجرايات من اولاد الملك الناصر صلاح الدين ، وأتى الى مصر ذلك الغلاء العظيم والموتان الذي لم يشاهد مثله ، والف الشيخ موفق الدين في كتابا ذكر فيه اشياء شاهدها اوسمعها ممن عاينها تذهل العقل ، وسمى ذلك الكتاب « كتاب الإفادة والإعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر » ، ثم لما ملك السلطان الملك العادل سيف الدين ابو بكر بن ايوب الديار المصرية واكثر الشام والشرق ، وتفرقت اولاد اخيه الملك الناصر

---

(١٦) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٨٩ .

(١٧) ابن تغرى بردى ـ النجوم الزاهرة ـ حـ ٦ ص ١٦٢ ـ ١٦٣ ، أنظر كذلك : تاريخ ابن الأثير ـ حـ ١٢ ص ٣٥١ ـ ٣٥٢ ، مصر في العصور الوسطى من الفتح حتى الغزو العثماني ، لعبد الرحمن الرافعي وسعيد عاشور ـ طبعه أولى ـ القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٣٤٢ .

صلاح الدين ، وانتزع ملكهم ، توجه الشيخ موفق الدين الى القدس واقام بها مدة ، وكان يتردد الى الجامع الاقصى ويشتغل الناس عليه بكثير من العلوم ، وصنف هناك كتبا كثيرة »(١٨) .

ويبين لنا هذا النص الهام ان البغدادي حضر بمصر الغلاء العظيم والموثان ووصف احوال الناس وما الحقه ذلك البلاء بهم في كتابه « الافادة والإعتبار » كما اشار الى ان خروجه من مصر الى بيت المقدس لم يحدث الابعد نجاح الملك العادل في توحيد معظم بلدان الشرق تحت رايته ، كما اشرنا من قبل .

ومما تجدر الاشارة اليه ان ابن الأثير قد ذكر هو الآخر في احداث سنه ٥٩٧هـ ذلك القحط المدمر الذي اصاب مصر وبين اسبابه ونتائجه الفظيعه فقال : « في هذه السنة (٥٩٧هـ) ـ اشتد الغلاء بالبلاد المصرية لعدم زيادة النيل وتعذرت الأقوات حتى اكل الناس الميتة ، واكل بعضهم بعضا ، ثم لحقهم عليه وباء وموت كبير افنى الناس »(١٩) .

من ناحية اخرى ، فقد ذكر البغدادي في تاريخه الذي وصفه في في اخبار مصر انه كتب الفصل الذي وصف فيه اثارها في سنة ٥٩٧هـ ، ثم استكمل بعد ذلك الكتاب وقال « انه اتمه في سنة ٦٠٠هـ »(٢٠) .

من كل ماسبق يمكننا القول انه لم تعد هناك بعد هذا التاريخ ضرورة لوجود البغدادي في مصر ، خاصة بعد ان شهد احداث ونتائج القحط وانتهى من كتاب الفصلان اللذان استخلصهما من كتابه في اخبار مصر وأفردهما في « كتاب الافادة والاعتبار » الذي فصل فيه الكلام عن ذلك البلاء . فخرج منها في اواخر سنة ٦٠٠هـ او اوائل السنة التالية متجها نحو القدس حيث اقام بها مدة ، اتخذ لنفسه خلالها مجلسا علميا في مسجدها الأقصى كان يحضره عدد كبير من الدارسين والمشتغلين بمختلف العلوم التي يقوم بتدريسها ، كما وجد الشيخ المعلم بدوره الفرقة مواتية للكتابة والتأليف ، فصنف كتبا كثيرة ، كما انتهى من اخراج كتاب الافادة والاعتبار في صورته النهائية في العاشر من رمضان سنة ٦٠٣هـ ، لذلك فاننا نرى ان كلمة « مدة » التي وصف بها ابن ابي اصيبعة ـ في النص الذي اوردناه قبل قليل ـ فترة اقامته في بيت المقدس لاتدل على انها قصيرة ـ كما يرى بعض الباحثين ـ ولكنها فترة طويلة امتدت الى عدة سنوات تمكن خلالها من كتابة عدد كبير من مؤلفاته(٢١) .

وفي سنة ٦٠٤هـ غادر البغدادي مدينة القدس بعد ان مكث بها اكثر من ثلاث سنوات متوجها الى دمشق ، ولم يشأ في هذه المرة ان يعقد مجلس علمه في مسجدها الجامع كما فعل في زيارته السابقة ، وفضل عليه احدى المدارس المشهورة ، ولعله اراد من وراء هذا الاختيار تأكيد وفائه واعترافه بفضل صاحبها الملك العزيز عثمان الذي حباه بعطفه وعطاياه خلال وجوده بالقاهرة ، وكان صاحب مصر الايوبي قد امر ببنائها اثناء زيارته لدمشق

(١٨) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٨٩ .

(١٩) الكامل لابن الأثير ـ جـ ١٢ ـ ص ١٧٠ .

(٢٠) أنظر ما ذكره د . ابراهيم رزقانه في مقاله عن : الآثار المصرية عند موفق الدين عبد اللطيف البغدادي ، في الكتاب الذي نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الأجتماعية في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده ـ القاهرة ١٩٦٣ . ص ٦٥ .

(٢١) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٩٤ ، وقارن دراستنا هنا عن زيارة البغدادي الثانية للقاهرة بين سنتي ٥٨٩ ، ٦٠١ هـ وخروجه منها الى القدس ومدة بقائه فيها بما ذكره . د . عبد الرحمن بدوى : « يظهر أنه ـ (البغدادي) ـ بقي في القاهرة مدة بعد وفاة العزيز عثمان استمرت حتى سنه ثلاث وستمايه حين رحل الى بيت المقدس حيث فرغ فرغ هنا من تأليف كتابة « الافادة والاعتبار » في ١٠ من شعبان سنه ٦٠٣ ، غير أنه لم يبق طويلا بها » . مقاله بعنوان : موفق الدين عبد اللطيف البغدادي ، حياته ومؤلفاته وفلسفته ، في الكتاب الذي نشره المجلس الاعلى لرعايه الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ القاهرة ١٩٦٣ م ، ص ١٤ ـ ١٥ .

في سنة ٥٨٩هـ[٢٢] ، وقد اشار صاحب « العيون » الى ذلك فقال : « ثم انه توجه الى دمشق ونزل بالمدرسة العزيزية بها ، وذلك سنة اربع وستمائة ، وشرع في التدريس والاشتغال وكان يأتيه خلق كثير يشتغلون عليه ويقرأون أصنافا من العلوم ، وتميز في صناعة الطب بدمشق ، صنف في هذا الفن كتبا كثيرة وعرف بها ، واما قبل ذلك فانما كانت شهرته بعلم النحو ، واقام بدمشق مدة وانتفع الناس به ، ثم انه سافر الى حلب وقصد بلاد الروم »[٢٣] .

ويمكننا ان نستنتج من هذا النص ان البغدادي اقام بدمشق مدة ليست بالقصيرة ـ كما تعني كلمة « مدة » وكما سنوضحه فيما بعد ـ اشتغل خلالها بتدريس العديد من العلوم النقلية واللسانية والعقلية ، فذاع صيته وتردد اسمه على السنة الناس ، وتعدت شهرته ـ التي كانت قاصرة حتى ذلك الحين ـ على علم النحو الى آفاق العلوم الطبية التي صنف فيها العديد من الكتب التي شهدت له بعلو الكعب في هذه الصناعة ، وجعلت منه طبيبا مرموقا ومتميزا .

وبعد هذه الاقامة الخصبة والمثمرة في دمشق ، التي عاصر خلالها الملك العادل الأيوبي حتى وفاته في اوائل جمادي الاخرة سنة ٦١٥هـ[٢٤] ، ترك البغدادي حاضره الأمويين الى حلب التي اقام بها مدة قصيرة ومحددة وهو في طريقه الى بلاد الروم .

لذلك نستطيع أن نقول ـ دون ان نبتعد عن الحقيقة ـ أن خروج البغدادي من دمشق قد حدث في نفس السنة التي مات فيها العادل ، وان الدافع اليه هو احساسه بالخطر من جراء الحروب والفتن التي يمكن ان تقع بعد غياب الملك العادل بسبب التنافس بين ابنائه الذين كانوا يحكمون في معظم بلدان المشرق ، كما حدث من قبل بعد وفاة اخيه السلطان صلاح الدين .

واذا صح هذا الاستنتاج ـ ولا نخاله الا كذلك ـ فان اقامة البغدادي بدمشق كانت على وجه التحديد فيما بين سنتي ٦٠٤هـ ، ٦١٥هـ ، أي أكثر من عشر سنوات ، كانت هي الأخرى من اخصب سني عمره عملا وتحصيلا وانتاجا لاسيما في ميدان الطب .

هكذا خرج البغدادي من دمشق بعد ان شعر بشيء غير قليل من القلق النفسي وعدم الاستقرار السياسي ، وانتهى قراره الى الذهاب لمكان آخر يعوضه عما افتقده من طيب الاقامة ورغد العيش ، فخرج الى حلب ومنها واصل الرحلة الى بلاد الروم التي مكث فيها اكثر من احد عشر عاما ، قضى معظمها ـ حوالي عشر سنوات ـ في خدمة الملك علاء الدين داود بن بهرام ، صاحب ارزنجان ، الذي نال ثقته ، فعظمت مكانته عنده وصنف باسمه عدة كتب وفاء له على رعايته له وكثره عطاياه .

وقد استمر البغدادي يحظى بهذه المكانة المرموقة وهو يعمل في بلاط هذا الملك حتى اسقط دولته السلطان كيقباد بن خسرو صاحب ارزن ، فترك الشيخ العالم ارزنجان وقام بجولة في بلاد الروم استمرت من أواخر سنة ٦٢٥هـ حتى نهاية رمضان من السنة التالية ، زار أثناءها المدن والثغور التالية : ارزن الروم ، وكماخ ، وبركي ، وملطية .

ولا جدال في ان البغدادي قد استفاد كثيرا من هذه الرحلة التي يمكن ان نصفها بانها « علمية » كما نلحظة في اختياره لثغر ملطية الذي كان من اهم مراكز الفكر اليوناني حيث نشأ به وعلم فيه ثلاثة من مشاهير الفلاسفة

---

(٢٢) النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ـ جـ ٦ ، ص ١٢٦ .
(٢٣) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٨٩ .
(٢٤) الكامل لابن الأثير ـ جـ ١٢ ، ص ٣٥٠ .

القدامى الذين تخصصوا في العلم الطبيعي ، الذي اهتم به البغدادي نفسه ، وهم : اطاليس وانكسيمندريس ، وانكسيمانس(٢٥) .

لذلك فاننا لا نستبعد ان يكون الشيخ العالم قد تعلم اللاتينية بالاضافة الى معرفته اللسان العبري الذي قرأ به من قبل « كتاب الدلالة » للطبيب اليهودي ابن ميمون كما اوضحنا في الصفحات السابقة .

وفي آخر رمضان سنة ٦٢٦هـ ترك البغدادي بلاد الروم عائدا الى الشام ، فدخل حلب في يوم الجمعة التاسع من شوال ، واقام بها فترة اطول واكثر خصوبة من الأولى عندما نزل هذه المدينة وهو في طريقه الى تلك البلاد . وامتدت اقامته في حلب ـ هذه المرة ـ الى اكثر من سنتين كان خلالها محط انظار اهلها عامه وطلاب العلم بصورة خاصة . وكان يتخذ من مسجدها الجامع مكانا لتدريس الحديث وعلوم اللغة والطب ، كما إشتغل في نفس الوقت ـ بالتأليف ومداواة الناس .

وكان ابن صديقة وتلميذه ، ابن ابي اصيبعة نازلا في هذه الاثناء مع والده بدمشق ، وكان كثيرا ما يكتب لاستاذه الذي كان يبادله المراسلة ، ويبعث له من حين لآخر ببعض مؤلفاته ، ولم يكتف ابن ابي اصيبعة بهذه العلاقة ورغب في زيرة الشيخ في محل إقامته بمدينة حلب للاجتماع به والاستفادة منه عن قرب ولكنه لم يوفق ، وفي ذلك يقول :

« واقام الشيخ موفق الدين بحلب والناس يشتغلون عليه ، وكثرت تصانيفه ، وكان له من شهاب الدين طغريل الخادم أتابك حلب جارحسن ، وهو منتحل لتدريس صناعة الطب وغيرها ، ويتردد الى الجامع بحلب ليسمع الحديث ، ويقريء العربية ، وكان دائم الاشتغال ملازما للكتابة والتصانيف . ولما اقام بحلب قصدت اني اتوجه اليه واجتمع به فلم يتفق ذلك ، وكانت كتبه ابدا تصل الينا ومراسلاته ، وبعث الى اشياء من تصانيفه من خطه »(٢٦) .

وبعد هذه الاقامة المثمرة في حلب راود البغدادي الحنين الى دمشق ولكنه رأى ان يذهب اولا الى الحجاز لاداء مناسك الحج ، واستقر رأيه على ان يجعل طريقه على بغداد ، فخرج من « الشهباء » في اواخر سنة ٦٢٨هـ لانجاز هذه الرحلة الدينية ولكن الأجل لم يمهله حتى يتمها ، فما كاد يصل الى بغداد حتى داهمه المرض ، فتوفي في مسقط رأسه في يوم الاحد الثاني عشر من المحرم سنة تسع وعشرين وستمائة (٦٢٩هـ) بعد ان ظل غائبا عنه ما يقرب من خمس واربعين سنة ، قام خلالها بجهد كبير ومفيد في ميدان العلم الرحب جعله يتبوأ مكانة سامية ومرموقة في قائمة مشاهير وائمة الفكر الذين ساهموا في اثراء المكتبة العربية مما جعل منه ـ كما نعته احد الباحثين ـ « زخيرة حية بالنسبة للعصر الذي عاش فيه ، وزخيرة باقية للأجيال من بعده على قلة ما بقي من اثاره وكتبه » .

●●●

(٢٥) أنظر ، الأستاذ يوسف كرم ـ تاريخ الفليفه اليونانية ـ الطبعه السادسة ـ ص ١٠

(٢٦) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٩٠ .

وقارن ما ذكرناه هنا اعتمادا على نص ابن أبي أصيبعة بما ذكره ـ د . عبد الرحمن بدوى الذي رأى أن البغدادي قام بنشاط علمي واسع في حلب قبل توجهه الى بلاد الروم أيضا ، وليس ـ كما أوضحنا ـ بعد عودته منها فقط . فقال بعد أن تحدث خروجه من دمشق : « وفي حلب سار نفس السيرة . تدريس وتصنيف وممارسه للطب . وكان في حلب يتردد الى جامع حلب يسمع الحديث ويقرىء العربية . . ومن حلب قصد بلاد الروم وأقام بها سنين عديدة » ثم أشار الى نشاطه العلمي بعد عودته من بلاد الروم فقال . « وفي آخر رمضان من سنة ٦٢٦ نفسها توجه الى حلب فدخلها في ٩ من شوال ، وعاود التدريس والاشغال بالطب والتأليف وبقى بها عامين على الأقل » .

أنظر مقاله عن « موفق الدين عبد اللطيف البغدادي ، حياته ومؤلفاته وفلسفته ـ في كتاب المجلس الأعلى لرعايه الفنون والآداب والعلوم الاحتماعية ـ القاهرة ١٩٦٣ م ، ص ١٥ ـ ١٦

عبد اللطيف البغدادي في القاهرة :

تعددت الأغراض التي خرج من اجلها البغدادي منذ غادر مسقط رأسه في بغداد حتى عودته اليها ثانية ، فاختلفت بين طلب العلم والجلوس الى شيوخه او اخذه من فطانه ، او لقاء السلاطين والحكام وكبار المسئولين ، او الرحلة للمتعة والمشاهدة والسياحة وغيرها ، وتكاد تنحصر زياراته الأولى لبعض الحواضر الاسلامية الكبرى من مراكز العلم المشهورة كالموصل ودمشق والقدس في طلب العلم دون سواه فيما عدا رحلته الأولى الى القاهرة التي هدف من ورائها بالدرجة الأولى التعرف على ثلاثة بالذات ـ من كبار علمائها الذين سمع بهم وسبقتهم شهرتهم اليه كما رأينا .

ويستوقف النظر في هذا الخبر ان البغدادي لم يشأ ان يترك لقائه بهم ـ كما قد يتبادر الى الذهن ـ للظروف وحركة الحياة ، او ان يخضع للمصادفة والموافقة كما رأينا في زياراته للمدن الأخرى ، بل على العكس من ذلك كله ، فقد بيت البغدادي النية ، وعقد العزم ، ووضع الخطة كما يتضح في قوله . « كان قصدي في مصر ثلاثة انفس ياسين السيميائي ، والرئيس موسى بن ميمون اليهودي ، وابو القاسم الشارعي ، وكلهم جاؤ وني »(٢٧) .

ولقد ساعده على تنفيذ خطته وتسهيل مهمته ما كان يتمتع به من رعاية واهتمام من جانب المسئولين في مصر بناء على توصية القاضي الفاضل وزير صلاح الدين وصاحب الكلمة المسموعة في ذلك الوقت ، فقال : « فلما دخلت القاهرة جاءني وكيله وهو ابن سناء الملك ، وكان شيخا جليل القدر ، نافذ الأمر ، فانزلني دارا قد ازيحت عللها ، وجاءني بدنانير وغلة ، ثم مضى الى الدولة وقال : هذا ضيف القاضي الفاضل ، أرباب فدرت الهدايا والصلات من كل جانب ، وكان كل عشرة أيام او نحوها تصل تذكرة القاضي الفاضل الى ديوان مصر بمهمات الدولة وفيها فصل يؤكد الوصية في حقي »(٢٨) .

ورغم كل هذا الاهتمام بأمره ، والنظر في كل ما يصلح شئون حياته الذي كفل له يسر المعيشة ورغد العيش والمكانة المرموقة ، فانه فضل ان يتخذ لنفسه مجلسا علميا في احد مساجد القاهرة الصغيرة على عكس ماكان متوقعا ، وفي ذات الوقت ، خلاف لما كان يتبعه في المدن الأخرى كدمشق وحلب وبيت المقدس ، وقد اشار الى ذلك قائلا : « وأقمت بمسجد الحاجب لؤلؤ ـ رحمه الله ـ اقريء »(٢٩) .

هكذا اختار شيخنا مسجد لؤلؤ الحاجب ـ الذي لم يأت له ذكر عند المقريزي ، اعظم من صنف في خطط القاهرة ـ ليعقد به حلقة درسه مع ان العاصمة المصرية كانت اكثر من غيرها من حواضر الاسلام كثرة في المساجد الكبرى التي انتشرت في جميع ارجائها ، والتي تسمو ـ دون جدال ـ على مسجد لؤلؤ في هذا الميدان العلمي ، وتتفوق عليه شهرة ومكانة وكثرة في عدد الطلاب الذين يختلفون اى حلقات الدرس فيها ، مثل جامع عمرو بن العاص في الفسطاط ، وابن طولون بالقطائع ، والحاكم بامر الله في القاهرة المعزية ، والأزهر الشريف الذي تحول اليه البغدادي نفسه خلال زيارته الثانية لمصر .

وهنا يبرز امامنا هذا التساؤل :

هل كانت هناك اسباب ودوافع جعلت الشيخ

(٢٧) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ٦٨٧ .
(٢٨) المصدر السابق ـ نفس الصفحة .
(٢٩) نفس المصدر والصفحة .

صاحب المكانة ، المتمتع بالرعاية ، المتطلع الى الشهرة ، الطامح في المجد بفضل مسجد لؤلؤ الصغير على تلك المساجد الجامعة لاداء ، هذا الدور العلمي ؟

ان الاجابة على هذا التساؤل تعتبر ـ دون شك ـ السبيل الى معرفة الخطة التي رسمها البغدادي لتحقيق بغيته في لقاء العلماء الثلاثة ، لذلك رأينا ان نلقي بالضوء اولا على « لؤلؤ الحاجب » الذي نسب اليه المسجد ـ باعتباره ـ كما سنرى ـ مفتاح الوصول الى الاجابة والمقبولة والصحيحة .

يحدثنا المقريزي في خططه عن لؤلؤ الحاجب ويذكر اسمه ومنشأته فيقول عن : « حمام لؤلؤ ، هذه الحمام برأس رحبة الأيدمري ملاصقة لدار السناني من القاهرة انشأها الأمير حسام الدين لؤلؤ الحاجب » ثم يستطرد في الحديث عن الأمير نفسه ويترجم له ، ثم ينهي كلامه بالعودة مرة اخرى للحديث عن الحمام ويقول : « وهذه الحمام تفتح تارة وتغلق كثيرا وهي باقية الى يومنا هذا من جملة اوقاف الملك »(٣٠) .

لذلك فاننا نرى ان حسام الدين لؤلؤ الحاجب صاحب هذا الحمام هو نفسه الامير الذي نسب الى المسجد المذكور . واذا كانت هذه « الحمام » ظلت قائمة ومستعملة حتى ايام المقريزي ـ في النصف الأول من القرن التاسع للهجرة ـ فان المسجد الذي لم يأت له ذكر عند صاحب الخطط لابد ان يكون قد اصابه البلى والاهمال من مدة فهدم وضاعت معالمه او اقيم مكانة بناء اخر كغيره من المساجد الصغيرة التي غمرها النسيان .

اما صاحب المسجد ، الأمير لؤلؤ فتذكر النصوص انه ارمني الأصل ، وفد الى مصر وخدم في جيشها في اواخر ايام الخلافة الفاطمية . وبعد استقلال صلاح الدين بالامور ، ونتيجة للظروف السياسية والعسكرية التي كانت المنطقة بسبب تجتاح الوجود الصليبي على ارض الشام ، فقد السلطان الأيوبي الاسطول الحربي عناية واهتماما زائدين ، فأفرد له ديوانا خاصا وجعله تحت اشراف اخوه العادل ابو بكر ، فدخل حسام الدين لؤلؤ في خدمته ، والحقه بالبحرية . ونظراً لما أبداه من الكفاءة والشجاعة والاخلاص ، جعله العادل اميرا للاسطول المصري ، فاظهر براعة ومقدرة عظيمة في المعارك التي خاضها مكنته من الظفر بخصومه الصليبيين .

وكان من اهم الانتصارات التي حققها الامير لؤلؤ عليهم ، بخاصة في سنة ٥٧٨هـ في الحاق هزيمة ساحقة بالبرنس ارناط صاحب قلعة الكرك ، الذي انزل سفنه في البحر الاحمر ، ثم قام باعمال القرصنة ضد التجار المسلمين والاغارة على موانيهم ولم يتوقف عند هذا الحد بل حاول الوصول بقوته البحرية الى مكة والمدينة لنشر الرعب والفزع بين الحجاج بالاضافة الى ما يحصله من الغنائم والاموال والسبايا فخرج اليه الامير حسام الدين لؤلؤ بأسطوله ، واخذ يتعقبه حتى اوقع برجاله ودمر سفنه ، اما ارناط فقد تمكن من الفرار وعاد سالما الى مملكته ، واستمر يمارس هوايته في التعدي والبغي على المسلمين حتى وقع في قبضة جيوش صلاح الدين بعد الهزيمة الكبرى التي لحقت بالصليبيين في حطين سنة ٥٨٣هـ ، فأحضر مع غيره من الأمراء الى مجلس السلطان الأيوبي المنتصر ، فقام اليه وضرب عنقة ثأرا لبغية على الأبرياء ، وانتقاما منه لمحاولته الاعتداء على الأراضي المقدسة الاسلامية بالحجاز(٣١) .

(٣٠) خطط المقريزي ـ جـ٢ ص٨٥ ، ٨٦ .

(٣١) الكامل لابن الأثير ـ جـ ١١ ص ٤٩٠ ـ ٤٩١ ، ص٥٢٧ ، ص٥٣٧ . أنظر كذلك خطط المقريزي ، جـ٢ ص٨٦ ، النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، جـ٦ ص ٢٣٤ ، الذي ذكر في مقتل البرنس أرناط أن السلطان صلاح الدين أوقفه بين يديه وقال له : ها أنا لمحمد منك ، ثم عرض عليه السلام فلم يقبل ، فسل النيمجاه ـ كالخنجر الصغير ـ فضربه بها فحل كتفه ، وتم قتله من حضر من رجال السلطان وحرسه ، ثم أخرجت جثته الى خارج باب الخيمة التي كان ينزل بها صلاح الدين .

بعد ذلك انتقل نشاط الامير لؤلؤ الى البحر المتوسط فشارك مع رجال البحرية المصرية سنة ٥٨٣هـ في مراقبة سواحل فلسطين « فأقاموا في البحر يقطعون الطريق على الفرنج كلما رأوا لهم مركبا غنموه وشانيا اخذوه »(٣٢) فساعد بذلك النشاط العسكري البحري الفعال السلطان صلاح الدين على الاستيلاء على بيت المقدس .

كذلك شارك الامير لؤلؤ على رأس الأسطول المصري في مقاومة حصار الصليبيين لميناء عكا سنة ٥٨٥هـ » فوقع على بطسه كبيرة للفرنج فغنمها واخذ منها اموالا كثيرة وميرة عظيمة وادخلها الى عكا ، فسكنت نفوس من بها بوصول الأسطول وقوى جنانهم » هكذا اثبت الأمير صدق ابن الأثير الذي نعته بالشجاعة والمعرفة بركوب البحر وفن القتال فيه مع صدق في الايمان وصفاء في السريرة (٣٣) .

لم يستمر الامير حسام الدين لؤلؤ بعد ذلك طويلا في الخدمة العسكرية فاعتزلها للتفرغ للعبادة واعمال البر والخير ، ويبدو انه كان يملك ثروة كبيرة جمعها خلال عمله في خدمة الدولة بالبحرية المصرية ـ فبني الحمام الذي اشرنا اليه ، والمسجد الذي جعله ـ في اغلب الظن ـ مركزا لنشاطه الديني والخيري . ويحدثنا المقريزي ، افضل من ترجم لهذا الامير قائلا : « لؤلؤ الحاجب : كان ارمني الأصل ومن جملة أجناد مصر في ايام الخلفاء الفاطميين ، فلما استولى صلاح الدين يوسف بن ايوب على مملكة مصر خدم تقدمة الأسطول . وكان حيثما توجه فتح وانتصر وغنم ، ثم ترك الجندية ، وزوج بناته وكن اربعا بجهاز كاف ، واعطى ابنيه ما يكفيهما ، ثم شرع يتصدق بما بقي معه على الفقراء بترتيب لا خلل فيه ودواما لاسأمه معه ، وكان يفرق في كل يوم اثنى عشر الف رغيف مع قدور الطعام ، واذا دخل شهر رمضان اضعف ذلك وتبتل للتفرقة من الظهر في كل يوم الى نحو صلاة العشاء الاخرة ، ويضع ثلاثة مراكب طول كل مركب احد وعشرون ذراعا مملوءة طعاما ، ويدخل الفقراء افواجا وهو قائم مشدود الوسط كانه راعي غنم وفي يده مغرفة وفي الأخرى جرة سمن وهو يصلح صفوف الفقراء ويقرب اليهم الطعام والودك ، ويبدأ بالرجال ثم بالنساء ثم بالصبيان ، وكان الفقراء مع كثرتهم لايزدحمون لعلمهم ان المعروف يعمهم ، فاذا انتهت حاجة الفقراء بسط سماطا للاغنياء تعجز الملوك عن مثله » واستطرد بعد ذلك في وصف نشاطه البحري الذي اشرنا اليه في السطور السابقة ، وانتهى كلامه عن سيرة هذا الأمير الذي استمر يقوم بهذه الاعمال الخيرية الجليلة حتى وفاته في منتصف سنة ٥٩٦هـ ، فقال : « ولم يزل على فعل المعروف الى ان مات رحمه الله في صميم الفلا وقد قرب منتهاه في اليوم التاسع من جمادي الآخرة سنة ست وتسعين وخمسمائة ، ودفن بترتبته من القرافة »(٣٤) .

ويوضح لنا هذا النص الطريف جانبا مشرقا من جوانب الحياة الاجتماعية في القاهرة التي كان المسجد مركزا لها الى جانب « الخانقاة » التي كان ينزلها المسنون والعجزة من النساء والرجال ، كل على حدة ، كما كان يغشاها ايضا المتصوفة من الجنسين ، فكانت « الخفقاوات » تمثل في ذلك الزمان مراكز اخرى لنشاط مختلف في الحياة الاجتماعية والدينية والفكرية .

---

(٣٢) تاريخ ابن الأثير ـ جـ ١١ ص ٥٤٦ .

(٣٣) الكامل لابن الأثير ـ جـ ١١ ، ص ٤١ ، أنظر كذلك خطط المقريزي ، جـ ٢ ص ٨٦ ، مصر في العصور الوسطى ، لعبد الرحمن الرافعي وسعيد عاشور ص ٣٢٢ ـ ٣٢٣ .

(٣٤) خطط المقريزي ـ جـ ٢ ، ص ٨٥ ـ ٨٦ .

فاذا انتقلنا الى ما نحن بصدده ، نلاحظ ان دخول البغدادي مصر لأول مرة سنة ٥٨٧هـ كان قبل وفاة حسام الدين لؤلؤ بتسع سنوات تقريبا ، كان الأمير العابد يمارس خلالها ذلك العمل الديني الخيري الضخم الذي اشتهر به ـ على الأرجح ـ بين الناس جميعا بطبقاتهم وفئاتهم المختلفة ، فكان ـ على ما يبدو ـ من اهم الأسباب التي جذبت الشيخ الوافد الى رحاب مسجده ، فقال ـ كما ذكرنا ـ « واقمت بمسجد الحاجب لؤلؤ ـ رحمه الله ـ اقرىء » .

ومما تجدر الاشارة اليه ان عبارة « رحمه الله » لا يقصد بها ـ كما قد يتبادر الى الذهن ـ الدعاء للمتوفي ، ولكن الشيخ العالم اراد بها الدعاء للأمير « بالرحمة » التي يستعملها اللغويون بمعنى الرقة والتعطف والرزق ، وفي ذلك يقول الحق تبارك وتعالى على لسان نبيه الكريم (ﷺ) في اشارة واضحة الى بخل المشركين وتقتيرهم على انفسهم ، وحب الانسان بصورة عامة للمال وحرصه على عدم انفاقه : « قل لو انتم تملكون خزائن رحمه ربي اذن لامسكتم خشية الانفاق وكان الانسان قتورا » وخزائن رحمه ربي هنا[٣٥] هنا تعني خزائن رزق الله ـ سبحانه وتعالى ـ وسائر نعمه .

من ناحية اخرى ـ لا نستبعد ان يكون البغدادي خلال اشتغاله بالتدريس في هذا المسجد قد لقي صاحبه الامير حسام الدين لؤلؤ وتعرف عليه ، وقد اشار الى ذلك الفقيه القاضي والوزير جمال الدين القفطي ـ المعاصر البغدادي ـ فقال « ان البغدادي نزل بمسجد باب زويلة ، وتعرف بالحاجب لؤلؤ »[٣٦] .

كذلك لا نستبعد ان يكون البغدادي قد رأى في اتخاذ مسجد لؤلؤ مركزًا لنشاطه العلمي ما يعينه على تحقيق رغبته في لقاء العلماء الثلاثة الذين اشرنا اليهم ، فتوقع ان يستقطبهم البر والاحسان والطعام الوفير الذي يقدمه صاحب المسجد ، وسماط الاغنياء الذي يعجز الملوك عن مثله . ويؤيد ما ذهبنا اليه قول البغدادي نفسه ، « وكلهم جاؤ وني » رغم حداثة عهده بمصر ، فلم يكن قد اشتهر اسمه بعد بين طلاب العلم من جهه ، والمشتغلين به من جهة اخرى ، وان كان يحظى برعاية واهتمام المسئولين .

لذلك فاننا نرى ان هؤلاء العلماء الثلاثة لم يجيؤه هو كما يفهم من عبارته ، ولكنهم جاءوا « المكان » الذي كان ـ دون شك ـ اكثر شهرة وابعد صيتا من البغدادي ، على الأقل في الفترة المتقدمة لوجوده في مصر . فاذا اخذنا في الاعتبار انه كان يجهل اشكال هؤلاء العلماء وهيئة كل منهم ومظهره ، وهم بغيته وسبب حضوره الى مصر ، ادركنا اهمية اختياره لمسجد لؤلؤ الصغير المساحة الكبير الشهرة ، ويتضح ذلك كله في وصفه للقائه بأبي القاسم الشارعي الفيلسوف ، واحد الثلاثة الذين اراد لقائهم ، قال « وكنت ذات يوم بالمسجد وعندي جمع كثير فدخل شيخ رث الثياب ، نير الطلعة ، مقبول الصورة فهابه الجمع ورفعوه فوقهم ، واخذت في اتمام كلامي ، فلما تصرف المجلس جاءني امام المسجد وقال : اتعرف هذا الشيخ ؟ هذا ابو القاسم الشارعي ، فاعتنقته وقلت اياك اطلب » وبعد ان تعرف كل منهما على الاخر استضاف البغدادي ، الشيخ الفيلسوف وحادثه وتناقش معه في العديد من المسائل العلمية والقضايا الدينية خرج منها البغدادي بانطباع خاص عن « استاذه » غلب عليه التقدير والاجلال والشهادة له بالعلم والفضل ، فقال :

(٣٥) الاسراء / ١٠٠

(٣٦) أنظر مقال د عبد الرحمن بدوي عن البغدادي ، حياته ومؤلفاته وفلسفته ، السابق الاشارة اليه ، ص ١٠ ـ ١١

« سيرته مسيرة الحكماء العقلاء وكذا صورته ، قد رضي من الدنيا ببرص لا يتعلق منها بشيء يشغله عن طلب الفضيلة »(٣٧) .

ويتضح لنا من عبارات النصين السابقين ان الشارعي كان زاهدا في الدنيا ، مفارقا لمتع الحياة . كما كان قليل المال ، كثير الحاجة الى العون والمساعدة المادية فلا بأس ولا غرابة في ان يتردد على مسجد لؤلؤ ليصيب شيئا من بر واحسان صاحبه كغيره ممن هم في حاجة ، أو غير حاجة الذين كانوا يختلفون الى سماط الأغنياء .

من كل سبق نستطيع ان نقول ان شخصية الامير حسام الدين لؤلؤ الحاجب وسيرته التي اشتهر بها في عمل الخير وتقديم العون والبر بالناس جميعا ، غنيهم وفقيرهم ، كان من اول الاسباب التي شجعت الشيخ الوافد من المشرق الاسلامي على اتخاذ مسجده مركـزا لنشاطه العلمي خلال زيارته الأولى لمصر ، مفضلا اياه على المساجد الجامعة ذات الشهرة العريضة في المجال الذي عمل فيه . فكان هذا المسجد الصغير المغمور بمثابة الطريق الموصل الى هدف البغدادي ، والسبيل الأوفر حظا في تحقيق امنيته .

●●●

عبد اللطيف البغدادي المؤرخ :

لاشك في ان دائرة اهتمامات البغدادي العلمية قد اتسعت لتشمل علم التاريخ الذي صنف فيه الكتب والمقالات التالية :

« كتاب اخبار مصر الكبير » و « كتاب اخبار مصر الصغير » و « كتاب الافادة والاعتبار في الامور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر » بالاضافة الى « مقالتين » ذكرهما صاحب « العيون » دون ان يذكر شيئا عن مضمونها(٣٨) .

ومما يستوقف النظر في سيرة البغدادى عدم تضمنها أية اشارة الى شيوخه في علم التاريخ أو ذكر للمؤلفات التى رجع اليها ، ولكننا نعتقد ـ كما عودنا فى العلوم الأخرى التى اهتم بدراستها ـ أن يكون قد اطلع على عدد من المؤلفات المعروفة والمتداولة في زمانه فى هذا العلم ، كما لا نستبعد لقائه لبعض المؤرخين المبرزين .

ويأتى على رأس قائمة كتب التاريخ التى لا تغيب عن ذهن المهتم بهذا العلم ودراسة تاريخ الاسلام والمسلمين على وجه الخصوص « تاريخ الرسل والملوك » للطبرى (ت ٣١٠ هـ) ، الذى يعتبر بحق « عمدة » المؤرخين المسلمين ، وكان ابن الأثير ـ المعاصر للبغدادى ، وفي نفس الوقت ، من أعظم من صنف فى التاريخ العام من بين من اعتمد على هذا الكتاب وأفاد منه وشهد لصاحبه بفضل السبق والرياده فقال : « فابتدأت بالتاريخ الكبير الذى صنفه أمام أبو جعفر الطبرى اذ هو الكتاب المعول عند الكافة عليه ، المرجوع عند الاختلاف اليه ، فأخذت ما فيه من جميع تراجمه ، لم أدخل بترجمة واحده منها »(٣٩) .

وتأسيا بالطبرى كتب ابن الأثير كتابه « الكامل » فى التاريخ العام ، فأرخا البشرية كلها من أول الزمان الى قبيل وفاتها ، كما اتبعا السنين الا أنهما اختلفا في أمر هام ، فقد اتبع الطبرى منهج المحدثين مما جعل التكرار والاطالة تغلبان على كتابته ، أما ابن الاثير فقد اهتم بنقد الروايات العديدة للحدث الواحد وترجيح ما يراه مقبولا منها مع اضافات جديدة ، فأمتلك بذلك « الحاسة التاريخية » التى جعلت لكتابة مكانه مميزة ،

---

(٣٧) العيون لابن أبي أصيبعة ـ ص ٦٨٨ .

(٣٨) المصدر السابق ـ ص ٦٩٤ .

(٣٩) الكامل في التاريخ لابن الأثير ـ حـ ١ ص ٣ .

فقال : « ورأيت أيضا يذكرون الحادثة الواحدة فى سنين ويذكرون فيها فى كل شهر أشياء فتأتي الحادثة مقطعة لا يحصل منها على غرض ولا تفهم الا بعد إمعان النظر ، فجمعت أنا الحادثة فى موضع واحد وذكرت كل شيء منها فى أى شهر أو سنه كانت فأتت متناسقة ومتتابعة قد أخذ بعضها برقاب بعض » (٤٠) .

فاذا كان ابن الأثير ـ شيخ المؤرخين فى زمانه ـ قد أفاد من كتاب الطبرى ونقل عنه بهذا الشكل ، فأغلب الظن أن يكون البغدادى اتبع نفس الطريقة واعتمد هو الآخر على كتاب الطبرى وأفاد منه أو من غيره بصورة خاصة بما كتب عن سيرة الرسول (صلعم) ومغازيه ، ويتضح ذلك من احدى نصائحه التى توجه بها لمن يريد أن يشتغل بالتاريخ ويرغب فى دراسته فقال : « فاقرأ سيرة النبى (صلعم) وتتبع أفعاله وأحواله ، واقتف آثاره وتشبه به ما امكنك وبقدر طاقتك ، واذا وقفت على سيرته فى مطعمه ومشربه وملبسه ، ومنامه ويقظته ، وتمرضه وتطبيه ، وتمنعه وتطيبه ، ومعاملته مع ربه ومع أزواجه واصحابه وأعدائه وفعلت اليسير من ذلك فانت السعيد كل السعيد » (٤١) .

فهذه النظرة التحليلية الدقيقة التى شملت مختلف جوانب شخصية الرسول الكريم (صلعم) لا يعرفها على هذا الوجه الأكمل وبهذه الصورة الواقعية الصادقة الاعالم يتمتع ببصيرة متستنيرة ، وعقل متفتح ، وثقافة دينية واسعة ، قرأ « الكتاب المبين » واستوعب نصوصه وأحكامه التى نظر من خلاله الاسلام الى حاجات الانسان ومتطلباته نظره مزدوجة شملت الجانبين : الروحي والمادى ، قال تعالى : « وقالوا ما هذا الرسول يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق لولا أنزل اليه ملك فيكون معه نذيرا أو يلقى اليه كنز أو تكون له جنه يأكل منها » (٤٢) ، وقال جل شأنه : « واذ تقول للذى أنعم الله عليه وانعمت عليه أمسك عليك زوجك واتق الله ، وتخفى فى نفسك ما الله مبديه وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه ، فلما قضى زيد منها وطرا زوجناكها لكى لا يكون على المؤمنين حرج فى أزواج أدعيائهم اذا قضوا منهن وطرا وكان أمر الله مفعولا » (٤٣) .

والى جانب القرآن عرف البغدادى طبيعة النفس الانسانية بعواطفها وغرائزها ، ورغباتها ، ورأى فى فهم سيرة الرسول الكريم (صلعم) وسلوكه فى حياته الخاصة والعامة ، وفى علاقته بخالقه بعيدا عن التعصب والعصبية والمبالغة ، ذكر لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد .

من ناحية اخرى ، لا نستبعد أن يكون البغدادى قد أطلع فى وقت مبكر على الاجزاء الأولى من تاريخ ابن الأثير كغيره من المشتغلين بهذا العلم ، فقال مصنف الكتاب : « فلما جمعت اكثره اعرضت عنه مده طويله لحوادث تجددت وقواطع توالت وتعددت ، ثم ان نفرا من اخواني وذوى، المعارف والفضائل من خلانى ممن أرى محادثتهم نهاية أو طارى وأعدهم من أماثل مجالسى وسمارى رغبوا الى فى أن يسمعوه منى ليرووه عنى فاعتذرت بالاعراض عنه وعدم الفراغ منه ، وطالت المراجعة مدة وهم للطلب ملازمون وعن الاعراض معرضون ، وشرعوا فى سماعه قبل اتمامه واصلاحه ، واثبات ما تمس الحاجة اليه وحذف ما لا بد من اطراحه » (٤٤)

(٤٠) المصدر السابق جـ ١ ص ٤ .
(٤١) العيون لابن أبي أصيبعة ، ص ٦٩٢
(٤٢) الفرقان / ٧ ـ ٨ .
(٤٣) الأحزاب / ٣٧ .
(٤٤) الكامل لابن الأثير ، ج ١ ، ص ٤ ـ ٥ .

ونستنتج من هذا النص أن الجزء الأكبر من كتاب المؤرخ الكبير ـ فى صورته الأولى وقبل أن يتعرض للتعديل والتهذيب والحذف والاضافة ـ كان بين أيدى طلاب العلم والمشتغلين بالتاريخ .

وهنا يبرز لنا السؤال التالى :

اذا كانت مسودة القسم الأول والأكبر من كتاب ابن الأثير قد وصلت الى أيدى البغدادى فما هو مدى استفادته منه وتأثره به ؟

ان الاجابه على هذا السؤال تساعدنا ـ من غير شك ـ فى التعرف على منهجه التاريخي ، وهو الهدف الرئيسى الذى نسعى اليه فى هذه الدراسة . الا أننا نجد انه من المفيد أولا أن نتعرف على طبيعة العصر الذى عاش فيه البغدادى مع القاء نظره سريعة على حياة ابن الأثير وما اذا كانت له علاقة بالبغدادى ، وأخيرا نذكر كلمة أيضا عن معاصريه من المؤرخين والكتاب الذين كان لهم منهجا مخالفا عما اتبعه ابن الأثير .

●●●

عاش البغدادى ومعاصريه من المؤرخين والكتاب المبرزين فى فتره غلبت عليها الحروب الخارجية بين المسلمين واعدائهم من جهة ، والصراعات الداخلية بين زعماء المسلمين من جهة أخرى .

فمن الناحية الأولى ، كانت فترة من أنشط مراحل الحروب الصليبية ، كان صلاح الدين الأيوبي فارسها المجلى الذى لقيه البغدادى أكثر من مرة . من ناحية اخرى تميزت كذلك بصور عديده من صور الصراعات الداخلية التي اشتد أوارها بين سلاطين وحكام البلاد والمناطق المختلفة طمعا فى الزعامة ، أو رغبة فى التوسع وزيادة رقعة أملاكهم على حساب الأخرين ، كما حدث بين أبناء صلاح الدين وخلفائه .

لذلك اتجه بعض كبار الكتاب والمؤرخين الى الاهتمام بالتاريخ لمشاهير القادة والحكام المبرزين فى ساحات الحرب والجهاد ، فكانت « سير الرجال » من أهم مظاهر الكتابة التاريخية فى تلك الحقبة الى جانب المنهج الأول الذى اتبعه ابن الأثير ، وهو كتابه التاريخ العام .

●●●

ابن الأثير ، وعلاقته بالبغدادى :

تذكر النصوص أنه ولد بأرض الجزيرة فى أوائل جمادى الأولى سنة ٥٥٥ هـ ، قبل البغدادى بثمامين تقريبا ، ثم انتقل مع أسرته الى الموصل حيث استكمل دراسته ونفقته على شيوخها، واتخذها مقرا دائما لاقامته، وتوفى بها في شعبان سنة ٦٣٠هـ فكان اقرب المؤرخين معاصرة للبغدادى .

وكغيره من المشتغلين بالعلم وخاصة دراسة التاريخ ، خرج الى العديد من حواضر الاسلام الكبرى للقاء العلماء والفقهاء والأخذ عنهم والسماع منهم ، فزار بغداد ودمشق وحلب والقدس وغيرها ، فذاع صيته وعرف الناس فضله وكرمه وتواضعه ، أما علمه فقد عبر عنه ابن خلكان بقوله ، كان « حافظا للتواريخ المتقدمة والمتأخرة ، خبيرا بأنساب العرب وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم » فاصبح بيته ، « مجمع الفضل لأهل الموصل والواردين عليها » (٤٥)

وخلال اقامته شبه الدائمه بالموصل كانت داره ـ كما ذكر النص السابق ـ مقصد طلاب العلم والمشتغلين به الذين تسابقوا للأخذ عنه والاستفادة بواسع علمه ، كما انصرف ـ فى نفس الوقت ـ الى التصنيف ، فكتب الجزء الأكبر من تاريخه ، ثم توقف لأسباب لم يفصح عنها وان كانت فى معظمها ـ على ما يبدو ـ سياسية ومادية .

---

(٤٥) وفيات الاعيان لابن خلكان ـ جـ ٣ ، ص ٣٤٨ .

وهنا يبرز لنا السؤال التالى :

هل من الممكن أن يكون البغدادى قد لقى ابن الأثير بالموصل خلال زيارته لها بعد خروجه من بغداد طلبا للعلم وتعرف كل منها على اهتمامات الآخر العلمية ؟

المصادر التى بين أيدينا تقف صامته أمام الاجابه على هذا السؤال ، بل على أى اجتماع آخر أو لقاء حتى عند حديثها عرضا عن تواجدهما فى مكان أو مدينة واحدة ، لذلك لا نستبعد لقاء الموصل حيث منزل ابن الأثير الدائم تقريبا ومركز نشاطه العلمى الأساسى .

وأما رحلته في طلب العلم فيمكن أن نستخلصها من كتاباته وممن ترجم له ، فقد درس الحديث على الشيخ أبي الفرج عبد المنعم بن عبد الوهاب الحراني (ت . ببغداد ٥٩٦ هـ) - كما درس الفقه والفرائض وشيئا من الحساب والمنطق وعلم الهيئة على أبي العباس أحمد بن وهبان المعروف بابن أفضل الزمان (ت . بمكه ٥٨٥) ، كما درس النحو واللغة والقراءات على الشيخ الضرير أبو الحرم مكى بن ريان (ت بالموصل ٦٠٣ هـ) .(٤٦)

بعد وفاة صلاح الدين فى أوائل سنة ٥٨٩ هـ توزعت أملاكه بين أبنائه واخواته ، فكانت دمشق والمناطق المجاورة لها من نصيب ولده الأفضل نور الدين على ، بينما استقر ملك ابنه الأصغر العزيز عثمان فى مصر . وقبل انتهاء هذه السنة وصل سلطان مصر على رأس جيوشه الى الشام للاستيلاء على أملاك أخيه الافضل الذى كان منصرفا الى ملذاته وحياة المتعه .

وكان ابن الأثير فى دمشق خلال هذه الوقعة وأشار اليها فى تاريخه ضمن أحداث سنه ٥٩٠ هـ فقال : « وفي هذه السنة وصل الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين وهو صاحب مصر الى دمشق فحصرها وبها أخوه الأكبر الملك الأفضل عليّ بن صلاح الدين - وكنت حينئذ بدمشق » (٤٧) .

ومن ناحية اخرى فقد حدثنا البغدادى أنه كان هو الآخر بدمشق خلال تلك الأحداث ، وبعد المصالحة بين الأخوين المتحاربين لقى البغدادى الملك العزير عثمان فى مرج الصفر ، ويبدو أنه كاشفه برغبته فى الخروج معه الى مصر فاستجاب له ، ومنحه عطاء سخيا ، فقال : « وأقمت بدمشق وملكها الأفضل وهو اكبر الأولاد فى السن الى أن جاء الملك العزيز بعساكر مصر يحاصر أخاه بدمشق ، فلم ينل منه بغيه ، ثم تأخر الى مرج الصفر لقولنبج عرض له ، فخرجت اليه بعد خلاصه منه فاذن لى فى الرحيل معه ، وأجرى على من بيت المال كفايتى وزيادة » (٤٨) .

وأول ما يلفت النظر فى هذا النص أنه يعطي صورة لكتابات البغدادى التاريخية ، فهو يتحدث عن واقعة من وقائع الصراع الداخلى بين الحكام المسلمين المتنافسين ، شاهد أحداثها ونتائجها .

كما نتبين من النص أيضا تواجد البغدادى مع ابن الأثير فى دمشق فى هذه السنة ٥٩٠ هـ . وقد دخلها الأول - كما نعرف - بعد أن لقى صلاح الدين بالقدس فى منتصف سنة ٥٨٨ هـ ، وكتب له هو وأبنائه عطاء على ديوان المسجد الأموى .

وأغلب الظن أن الحاجة الى المساعده هى التى دفعت ابن الأثير للذهاب الى دمشق ولكن بعد وفاه صلاح

(٤٦) الكامل لابن الأثير ، حـ ١٢ ، أنظر على التوالى ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٩ ، ٥٨ ، حيث ذكر وفاه شيوخه وبين مفضلهم وعلمهم ، أنظر كذلك . الوفيات لابن خلكان - حـ ٤ ، ص ٣٤٨ .

(٤٧) الكامل لابن الأثير - جـ ١٢ ، ص ١٠٩

(٤٨) العيون لابن أبي أصيبعة ، ص ٦٧٩

الدين ، وكان هدفه لقاء أخيه ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزرى ، وزير الملك الأفضل صاحب دمشق . ويبدو أنه لم ينجح فى مسعاه لدى أخيه الذى كان صاحب اليد العليا فى تصريف أمور الدولة ، وربما كان طلبه المساعده من أخيه بعد أن تعذر عليه الاستمرار فى كتابه تاريخه ، فقال : « فلما جمعت أكثره أعرضت عنه مدة طويلة لحوادث وقواطع توالت وتعددت » (٤٩) .

ويبدو أن توقف ابن الأثير عن الكتابة وعجزه عن اتمام مؤلفه استمر لفترة ، فلما بلغت اخباره مسامع الملك الرحيم بدر الدين لؤلؤ الأتابكى - صاحب الموصل - وعرف حقيقة ظروفه ، ساعده وشجعه على اتمام الكتاب ، وقد أشار على اتمام الكتاب ، وقد أشار الى ذلك أيضا فقال : « والعزم على اتمامه فاتر ، والعجز ظاهر للاشتغال بما لا بد منه لعدم المعين والمظاهر ، فبينما الأمر كذلك اذ برز أمر من طاعته فرض واجب ، واتباع أمره حكم لازب ، من أحيا المكارم وكانت أمواتا ، من عم رعيته عدله ونواله وشملهم احسانه وافضاله ، مولانا ، مالك الملك الرحيم ، والعالم المؤيد ، المنصور ، المظفر بدر الدين ، ركن الاسلام والمسلمين ، محى العدل فى العالمين ، خلد الله دولته ، فحينئذ ألقيت عنى حلبات المهل ، وألقت الدواة وأصلحت القلم وجعلت الفراغ أهم المطلوب ، واذا أراد الله أمرا هيأ له السبب ، وشرعت فى اتمامه مسابقا ، وقد سميته اسما يناسب معناه وهو : الكامل فى التاريخ » (٥٠)

هكذا ملأت أسماع أهل الموصل شهرة المؤرخ العظيم ، وتردد اسمه فى حاضرة الملك الرحيم وفي بقية املاكه ، وغدا « الكامل » وصاحبه حديث الخاص والعام ، ولمع - فى نفس الوقت - اسم بدر الدين لؤلؤ وعلت مكانته بعد أن تسلم فى سنه ٦١٥ هـ ، تقليد الخليفه العباسي الناصر لدين الله بتفويضه النظر فى أمر الدولة نيابة عن ملكلها نور الدين أرسلان شاه الذى لم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره (٥١) .

ومن العجيب الا تذكر المصادر شيئا عن أى اتصال بين المؤرخ الكبير ، والعالم الطبيب في الفترة المتأخرة من حياتها التى بلغا فيها مكانة سامية وشهره واسعه . فقد تواجدا فى سنة ٦٢٦ هـ فى بلاط أمير حلب ، شهاب الدين طفريل ، الذى كان مركز لعدد كبير من العلماء المبرزين .

وقد حدثنا ابن خلكان عن زيارة ابن الأثير لمدينة حلب وتكريم أميرها له ، ولقائه هو به فقال : « ولما وصلت الى حلب فى أواخر سنة ست وعشرين وستمائة ، كانت عز الدين المذكور مقيما بها فى صورة الضيف عند الطواشى شهاب الدين طفريل الخادم أتابك الملك العزيز بن الملك الظاهر صاحب حلب ، وكان الطواشى كثير الاقبال عليه ، حسن الاعتقاد فيه ، مكرما له » ، ثم ذكر بعد ذلك لقائه بابن الأثير ، واعجابه به وبعلمه ، واهتمام المؤرخ الكبير به ، فقال : « فاجتمعت به ، فوجدته رجلا مكملا فى الفضائل وكرم الأخلاق وكثرة التواضع ، فلا زمت الترداد اليه ، وكان بينه وبين الوالد - رحمه الله تعالى - مؤانسة اكيده ، فكان بسببها يبالغ فى الرعاية والأكرام » (٥٢) .

---

(٤٩) الكامل لابن الأثير - جـ ١ - ص ٤ ، أنظر كذلك ، النجوم الزاهرة ، لابن تغرى بردى ، جـ ٦ ص ١٢٠ ، الذي وصف ضياء الدين وزير الملك الأفضل وأخو إبن الأثير ، بسوء السيرة .

(٥٠) الكامل لابن الأثير - جـ ١ ، ص ٥ - ٦ .

(٥١) نفس المصدر - جـ ١٢ ، ص ٣٣٤ - ٣٣٥ .

(٥٢) وفيات الاعيان لابن خلكان - جـ ٣ ، ص ٣٤٩ .

ولا شك أن ابن الأثير لقى من الأمير طفريل قدرا كبيرا من الرعاية والاهتمام جعلته هو الآخر يفيض فى ذكر مناقبه ومكارم اخلاقه ، وحسن سياسته ، ووفائه لسيده ، فقال : لما توفى الظاهر ، احسن شهاب الدين هذه السيره فى الناس وعدل فيهم ، وأزال من السنن الجارية ، وأعاد املاكا كانت قد اخذت من أربابها ، وقام بتربية الطفل أحسن قيام ، وحفظ بلاده ، وأعاد أملاكا كانت قد أخذت من أربابها ، وقام بتربية الطفل أحسن قيام ، وحفظ بلاده ، واستقامت الأمور بحسن سيرته وعدله » ، ثم زاد فى تقريظه حتى فضله ـ رغم أصله المتواضع ـ على جميع سلاطين وحكام المسلمين فى زمانه ، فقال : « وما أقبح الملوك وأبناء الملوك أن يكون هذا الرجل الغريب المنفرد أحسن سيرة وأعف عن أموال الرعية ، وأقرب الى الخير منهم ، ولا أعلم اليوم فى ولاة أمور المسلمين أحسن سيرة منه » (٥٣)

ومن المرجح أن هذا الأمير وأمثاله ـ كما رأينا من قبل الملك الرحيم صاحب الموصل ـ كانوا يتنافسون على استقطاب العلماء والفقهاء المبرزين الى ممالكهم لاضفاء قدرا كبيرا من الاجلال والتقدير والاحترام لهم ولدولهم ، فكان مشاهير العلم والأدب والفقه كالنجوم المتلألئه في مجالسهم ، ويمدحونهم على ما ينالهم من عطائهم والملوك والأمراء ، فى نفس الوقت ـ يفاخرون بهم منافسيهم من الحكام الاخرين .

فاذا انتقلنا الى البغدادى ـ حدثنا هو الآخر عن وصوله الى حلب فى نفس السنة ، ولم يغفل كذلك الاشارة بأميرها وأعماله المعمارية بصورة خاصة التى لفتت نظره بكثرتها بعد زيارته السابقة فقال : « ودخلنا حلب يوم الجمعة تاسع شوال فوجدناها قد تضاعفت عمارتها وخيرها بحسن سيرة أتابك شهاب الدين ، واجتمع الناس على محبته لمعدلته فى رعيته » ، وترك الحديث بعد ذلك لابن ابى أصيبعه الذى وصف حسن استقبال الأمير طفريل لأستاذه ونشاطه العلمى فى هذه المدينة فقال : لا وأقام الشيخ موفق الدين بحلب والناس يشتغلون عليه ، وكثرت تصانيفه ، وكان له من شهاب الدين طفريل الخادم أتابك حلب جار حسن » (٥٤) .

من كل ما سبق نستطيع أن نستنتج أن شهاب الدين طفريل قد نجح فى تركيز أمور الدولة فى يديه ، وساس الرعية بالحكمة والعدل ، وكان فى ذات الوقت ، محبا للعلم مكرما للعلماء ـ كما هى عادة هؤلاء الحكام ـ فسعى اليه واجتمع فى بلاطه نخبة كبيرة منهم كان من بينهم ابن الأثير والبغدادى ، ولذلك لا نستبعد أن يكون الثانى قد استفاد بعلم الأول الذى ذاع صيته وانتشر كتابه بين الدارسين والمشتغلين بالتاريخ لا سيما أن البغدادى لا يتحرج من أخذ العلم عن شيوخه بالسماع منهم والجلوس اليهم ، ويرى فى ذلك فائدة أكبر وخيرا أعم وأنفع من الرجوع الى الكتب والقراءة فيها ، فقال : « أوصيك بأن لا تأخذ العلوم من الكتب وان وثقت من نفسك بقوة الفهم ، وعليك بالاستاذين فى كل علم تطلب اكتسابه ولو كان الاستاذ ناقصا ، فخذ عنه ما عنده حتى تجد أكمل منه » (٥٥)

وكان هذا الرأى خلاصة تجاربه الشخصية كما رأينا فى سيرته ووضح فى زيارته الأولى لمصر ولقائه بعلماء القاهرة الثلاثة الذين كان لاثنين منها على الأقل أبعد الأثر فى دراساته الطبية والفلسفية .

لذلك لا نستبعد أن يكون شيخنا قد لقى ابن

(٥٣) الكامل لابن الأثير ـ جـ ١٢ ، ٣١٤ .

(٥٤) العيون لابن أبى أصيبعة ، ص ٦٩٠ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٦٩١ .

الأثير أكثر من مرة أو على الأقل اطلع على الأجزاء الاولى من كتابه وأفاد منها قبل أن يولى علم التاريخ اهتمامه ويتجه الى التأليف والتصنيف فيه . أما صمت البغدادى وتجاهل من ترجم له عن ذكر أية اشارة الى ذلك فيمكن تعليله بما كان يتمتع به ابن الأثير من شهرة ومكانة كمؤرخ فاقتا شهره البغدادى ومكانته في هذا الميدان كما أن الكامل في التاريخ كان هو الآخر أكثر معرفة ورواجا من أى مؤلف آخر بين المهتمين بالتاريخ فى حياة صاحبه ، ولا نحيد عن الحقيقة وناموس الطبيعة البشرية اذا قلنا أن مثل هذا التفوق الظاهر لابن الاثير يولد شيئا ولو قليلا من الغيرة والكراهية فى نفوس من هم دونه وأقل منه ذكرا فى هذا المجال العلمى .

فاذا انتقلنا بالحديث الى معاصري البغدادى ممن تحولوا عن التاريخ العام الذى مارسه ابن الاثير بنجاح وتفوق ، الى الكتابة فى « سير الرجال » التى استهوت الكثيرين من كبار الكتاب وأئمة المؤرخين فى ذلك الزمان لوجدنا من روادهم الأوائل ياقوت الحموى (ت ٦٢٦ هـ) صاحب « ارشاد الاريب الى معرفة الاديب » الذى اشتهر باسم « معجم الادباء » وابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) صاحب « وفيات الاعيان وأبناء أبناء الزمان » من أكثرهم ذكرا وشهرة .

●●●

ياقوت الحموى والارشاد :

سلك ياقوت فى كتابة « ارشاد الاريب » طريقا ومنهجا مخالفاً لابن الاثير فى كتابه « الكامل » ، كما تباينا فى مادتيهما العلمية . فاذا كان الأول صنف كتابه فى التاريخ العام على نظام السنين ، فان الثانى جمع فى « ارشاده » مجموعات متنوعة من المشاهير فى العلوم المختلفة ، فجاء مؤلفه أقرب الى كتب التراجم وسير الرجال منه الى التاريخ ، فقال : « وجمعت فى هذا الكتاب ما وقع الى من أخبار النحويين واللغويين ، والنسابين ، والقراء المشهورين ، والاخباريين ، والمؤرخين ، والوراقين المعروفين ، والكتاب المشهورين ، وأصحاب الرسائل المدونة ، وأرباب الخطوط المنسوبة والمعينة ، وكل من صنف فى الادب تصنيفا ، أو جمع فى فنه تأليفا » (٥٦) .

وكغيره من مشاهير العلماء الذين ضنوا بمؤلفاتهم على زملائهم خشية التقليد والاقتباس ، فقد بخل ياقوت بكتابه وحجبه عن الناس محتجا بعدم الانتهاء منه واخراجه فى صورته النهائية ، الا أن هذه الأثرة والمضنة بالعلم والامساك عن نشر الكتاب حفز العديد من المبرزين فى العلوم الى محاكاة الكتاب وشحذ هممهم للتأليف على منواله ، وقد اعترف ياقوت نفسه بذلك ، وان كان تحداهم أن يأتوا بمثله ، فقال . « وقد أقسمت الا أسمح باعارته ما دام فى مسودته لئلا يلح طالبا بالتماسه ، ولا يكلفنى ابرازه فى كناسه ، فحملهم منعى على احتذائه وتصنيف شرواه فى استوائه ، وما أظنهم يشقون عبارة ، ويحسنون ترتيبه واسطاره » (٥٧) ، ويبلغ من فرط اعجاب ياقوت الحموى بكتابه ، وتفاخره به ، وايثاره له أنه لم يشأ أن يسبقه أحد الى اخراج مثله أو ينسب الى سواه لشدة المعاناة وضخامة الجهد الذى بذله فى جمع مادته ، وفي ذله يقول : « واعلم أننى لو اعطيت حمر النعم وسودها ، ومقانب الملوك وبنودها لما سرنى أن ينسب هذا الكتاب الى سواى ، وأن يفوز بقصب سبقه الاى لما قاسيت فى تحصيله من المشقة ، وطويت فى تكميله من طول الشقة

---

(٥٦) معجم الأدباء لياقوت الحموي - جـ ١ ، ٤٨ - ٤٩

(٥٧) نفس المصدر - جـ ظ ، ص ٦٢ ٨ ٦٣ .

فلا غرو أن أمنعه من ملتمسه ، وأحجبه من الراغبين فيه » (٥٨) .

ويبدو أن هذا الأديب الرومي الاصل كـان شديـد الحرص على عدم نشر مؤلفاته ووضعها بين أيدى طلاب العلم وفى متناول المشتغلين به حتى أواخر أيام حياته ، فلما شعـر بـدنـو أجله خـلال اقـامتـه بحلب فى سنـة ٦٢٦ هـ ، وقف كتبه على أحد المساجد الصغيرة فى بغـداد ، وسلمها الى « ابن الأثـير » الـذى وثق بـه ، واطمأن اليه ، فحملهـا شيخ المؤرخـين فى زمانـه الى مسجد الزيدى بدرب دينار فى حاضرة العباسيين تنفيذا لوصية صاحبه (٥٩) .

من كـل ما سبق يمكننـا القول أن كتـاب « ارشـاد الاريب » لياقوت الحموى كان من أول كتب التراجم التى نهج على شاكلتها العديد من معاصريه ـ رغم الحظر الذى فرضه عليه صـاحبه ـ كـما سار عـلى نفس النهج الكثيرون ممن جاءوا بعده .

●●●

ابن خلكان والوفيات :

اذا كان ياقوت الحموى من الرواد المبرزين فى كتب التراجم والسير فى الزمن الذى عاش فيه البغدادى ، فان القاضى شمس الدين احمد بن خلكان (ت ٦٨١ هـ) كان من أعظم المصنفين فى هذا الفن ، ويمكن اعتبـار كتابه الذى سماه « وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان مما ثبت بالنقل أو السماع أو أثبته العيان » ليس فقط كتاب تراجم ولكن كتاب تاريخ أيضا كما قال : « هذا مختصر فى التاريخ ، دعاني الى جمعه أني كنت مولعا بالاطلاع على أخبار المتقدمين من أولى النباهة وتواريخ وفيـاتهم ومواليدهم ، ومن جمع منهم كل عصر ، فوقـع لى منه شيء حملنى على الاستزادة وكثرة التتبع ، فعمدت الى مطالعة الكتب الموسومة بهذا الفن ، وأخذت من أفواه الائمة المتقنين له ما لم أجده فى كتاب ، ولم أزل على ذلك حتى حصل عندى منه مسودات كثيرة فى سنين عديدة ، وغلق على خاطـرى بعضه ، فصـرت اذا احتجت الى معـاودة شيء منـه لا أصـل اليـه الا بعـد التعب فى استخراجه لكونه غير مرتب ، فاضطررت إلى ترتيبه ، فرأيت على حروف المعجم أيسرَ من على السنين فعدلت اليه والتزمت فيه بتقديم من كان أول اسمه الهمزة ثم من كان ثانى حرف من اسمه الهمزة » (٦٠)

اذا كان الدافع هنا لابن خلكان الى تأليف كتابه هو تسهيل الرجوع الى المادة العلمية الضخمة التى جمعهـا عن طريق ترتيبها وتنظيمها وتبويبهـا ، فقد كـان لدى ياقوت الحموى سببا اخرا عكس هذا السبب فى الترتيب المرحلى ، فقد حفز ياقوت على التأليف جمع المادة نفسها التى استهوته من مصادرها العديدة المختلفـة ، قال : « فما زلت منذ غزيت بغرام الأدب وألهمت حب العلم والـطلب ، مشغوفـا بأخبـار العلماء ومتطلعـا الى أبناء الأدباء أسائل عن أحوالهم وأبحث عن نكت أقـوالهم بحث المغرم الصب والمحب عن الحب ، وأطوف على مصنف فيهم يشفى العليل ويداوى لـوعة الغليـل فما وجدت فى ذلك تصنيفا سافيا ولا تأليفا كافيا » (٦١) .

كذلك بلغت النظر فى نص ابن خلكان اعترافه بأن دراسة التاريخ وفهمه ـ كأى علم آخر ـ تعتمد على قراءة الكتب واستيعابها ، مع السعى ـ فى ذات الوقت ـ الى

(٥٨) المصدر نفسه ـ جـ ١ ، ص ٦١ .

(٥٩) معجم الأدباء لياقوت ـ جـ ١ ص ٤٠ من المقدمة . أنظر روايه أخرى للقفطي (ت ٦٤٦ هـ) تفرد بها وذكر فيها أن ابن الأثير احتفظ بكتب ياقوت حتى طالبه بها أهل بغداد فسير بعضها واعراض عن البعض د . شاكر مصطفى ـ التاريخ المؤرخون طبعة أولى ـ بيروت ١٩٧٩ م ـ جـ ٢ ص ١١١ ـ ١١٢ .

(٦٠) وفيات الاعيان لابن خلكان ـ جـ ١ ، ص ١٩ ـ ٢٠

(٦١) معجم الأدباء لياقوت ـ حـ ١ ، ص ٤٥ ـ ٤٦

لقاء المؤرخين لهم بعلو الكعب للسماع منهم والأخذ عنهم ، وقد أفصح هنا فيما صمت عنه البغدادى ، كذلك رأى - ابن خلكان - فى تبويب كتابه على أساس التراجم وترتيبها على حروف المعجم سهولة أكثر للقارىء وتيسيرا له عما اذا اتبع فيه نظام السنين ، وهو فى ذلك يخالف تاريخ استاذه ابن الأثير ، وان كان لم يغمضه مكانته العلمية ولا استاذيته له ، فكثير ما استعمل عبارة « قال شيخنا » عندما ينقل عنه ويقتبس من تاريخه .

من ناحية اخرى فقد اهتم صاحب « الوفيات » واجتهد فى جمع المادة العلمية والتحرى عنها ليدخل الى نفس القارىء والباحث اكبر قدر ممكن من الطمأنينة - وفى نفس الوقت - يرفع من قيمة كتابه ومكانته لدى المشتغلين بالتاريخ ، فقال : « فانى بذلت الجهد فى التقاطه من فطان الصحة ، ولم اتساهل فى نقله ممن لا يوثق به ، بل تحريت فيه حسبما وصلت القدرة اليه » (٦٢) .

بعد ذلك فصل لنا الحديث عن ذوى الفضل وأصحاب الشهرة والمبرزين فى المجالات العلمية المختلفة الذين اهتم بهم وبالترجمة لهم ، كما فعل ياقوت من قبل ، ثم زاد عليه ايضاح الاسباب التى دعته الى عدم الترجمة لبعض كبار الشخصيات الاسلامية التى من المفروض ألا يغفل الحديث عنها فقال : « ولم أذكر فى هذا المختصر احدا من الصحابة رضوان الله عليهم ، ولا من التابعين رضى الله عنهم ، الا جماعة يسيرة تدعو حاجة كثير من الناس الى معرفة أحوالهم ، وكذلك الخلفاء ، لم أذكر احدا منهم اكتفاء بالمصنفات الكثيرة فى هذا الباب ، ولكن ذكرت جماعة من الأفاضل الذين شاهدتهم ونقلت عنهم أو كانوا فى زمنى ولم أرهم ، ليطلع على حالهم من يأتى بعدى ، ولم أقصر هذا المختصر على طائفة مخصوصة مثل العلماء أو الملوك أو الأمراء أو الوزراء أو الشعراء ، بل كل من له شهرة بين الناس ويقع السؤال عنه ذكرته وأتيت من أحواله بما وقفت عليه مع الايجاز كيلا يطول الكتاب ، وثبت وفاته ومولده ان قدرت عليه ، ورفعت نسبه على ما ظفرت به » (٦٣)

ويجلى لنا هذا النص أمران هامان ، أولهما : اهتمام ابن خلكان - كأستاذه - ابن الأثير بتتبع أنساب من ترجم لهم وكذلك ذكر عام مولده ووفاته كلما أمكن ذلك . والآخر أنه أرخ لكثير ممن عاصره أو لقيهم أو سمع عنهم من الفئات المختلفة دون تمييز أو تحديد ، مما أضفى على الكتاب قدرا كبيرا من الأهمية وجعل لصاحبة منزلة متميزة بين علماء عصره والعصور التالية ، وقد شهد له ابن تغرى بردى الذى نقل عنه كثيرا فى تاريخه فقال : « كان اماما عالما فقيها ، أديبا شاعرا مفتنا ، مجموع الفضائل ، معدوم النظير فى علوم شتى - حجة فيما ينقله ، محققا - لما يورده ، منفردا فى علم الادب والتاريخ » (٦٤)

ومن الجدير بالذكر أن ابن خلكان بعد أن حفظ القرآن وسمع الحديث عن علماء مدينة اربل التي ولد بها سنة ٦٠٨ هـ ، رحل الى الموصل وتفقه على الكمال بن يونس الذي درس عليه البغدادي من قبل .

ولما دخل حلب في سنة ٦٢٦ هـ لقي بها أستاذه ابن الأثير وقد تواجد مع الاثنين البغدادي وياقوت الحموي ، فتلألأ الأربعة العظام في سماء دولة الأتابك

---

(٦٢) الوفيات لابن خلكان - جـ ١ ، ص ٢١ .

(٦٣) الوفيات لابن خلكان - جـ ١ ، ص ٢٠ .

(٦٤) النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى - جـ ٧ ، ص ٣٥٤ .

بدر الدين طفريل الذي أجزل لهم المنح والعطايا كما أشرنا من قبل .

وتردد صاحب « الوفيات » بعد ذلك على دمشق ، كما زار مصر التي قضى بها فترة مثمرة من حياته أتم خلالها كتابه الذي اشتهر به ، فقال : « وكان ترتيبي له في شهور سنه أربع وخمسين وستمائة بالقاهرة المحروسة »(٦٥) .

ولا شك أن ابن خلكان قد استمد شهرته كمؤرخ من « الوفيات » بصورة خاصة الذي لقي اقبالا كبيرا من الناس كافة كغيره من كتب التراجم والسير التي راجت سوقها في ذلك الزمان ، وقد أشار الى ذلك وبين أسبابه وقال : « أعلم حباك الله بحسن رعايته ، وأمدك بفضل هدايته أن هذا الفن من العلم ليس من بابه من يطلب العلم للمعاش أو لتحصل الزينة والرياش ، ولا هو مما ينفق في المدارس ، أو يناظر به في المجالس ، انما هو علم الملوك والوزراء والحلة من الناس والكبراء ويجعلونه ربيعا لقلوبهم ، ونزهة لنفوسهم وترتاح اليه أرواحهم ، وتشتمل عليه أمزاجهم ، فهو ربيع النفوس النفيسة ورأس مال العلوم الرئيسية »(٦٦) .

●●●

من عرضنا السابق لمؤلفات ابن الاثير ، وياقوت الحموي ، وابن خلكان ، أشهر وأقرب من عاصروا البغدادي ، وجمعتهم أكثر من مرة مدينة واحدة نلاحظ أنه ساد في ذلك الزمان منهجان رئيسيان في كتابه التاريخ ، الاول استعمله ابن الاثير في « الكامل » ويؤرخ فيه للتاريخ العام على نظام السنين ، والآخر استخدمه ابن خلكان في الوفيات ، الذي سار فيه على نهج كتب « علم الرجال » ورتبه على حروف المعجم ، مقتفيا في ذلك ـ على ما يبدو ـ أثر ياقوت الحموي في « معجم الأدباء » وغدا هذا المنهج الأخير في زمن المماليك كما كان من قبل في عصر الأيوبيين ـ من أبرز معالم كتابه التاريخ والتأليف فيه نفس الأسباب السابقة ـ فكان الجهاد ضد الصليبيين القادمين من الغرب ، ومن موجات المغول المدمرة الوافدة من المشرق من أهم الأسباب التي أظهرت أشكالا عديدة للشجاعة والاقدام ونماذج مختلفة للبطولة والفروسية فاندفع الكتاب والمؤرخين لتسجيل هذه الانتصارات التي حققها أصحاب هذه الأعمال العسكرية الفذة في ساحات الوغى ، فكتب ابن عبد الظاهر (ت ٦٩٢ هـ) في سيرة كل من الظاهر بيبرس والاشراف خليل بن قلاوون صاحب الفضل في تطهير أرض الشام من آخر أثر للوجود الصليبي بعد أن نجحت جيوشه في الاستيلاء على عكا وانطاكية سنة ٦٩٠ هـ ، وابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ) صاحب كتاب « الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة » ، والسخاوي (ت ٩١٢ هـ) صاحب « الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع » .

وهناك فريق آخر رأى التأليف في التاريخ الخاص ، أي لدولة أو لأسرة معينة كما فعل ابن واصل (ت ٦٩٧هـ) في كتابه « مفرج الكروب في أخبار بني أيوب » وابن وصيف شاه ت ٥٩٦ هـ ، في مصنفه « جواهر البحور ووقائع الأمور وعجائب الدهور في أخبار الديار المصرية » ثم ابن تغري بردى (ت ٨٧٤ هـ) صاحب « النجوم الزاهرة »(٦٧) .

وهنا يبرز لنا السؤال الهام التالي :

أي منهج يمكن أن يكون البغدادي قد اتبعه في أهم وأكبر مؤلفاته التاريخية أو « كتاب أخبار مصر الكبير » ؟

(٦٥) الوفيات لابن خلكان ـ جـ ١ ص ٢١ .
(٦٦) معجم الأدباء لياقوت الحموي ـ جـ ١ ، ص ٦٤ .
(٦٧) مصر في العصور الوسطى ، لعبد الرحمن الرافعي ، سعيد عاشور ، ص ٥٥٠ ـ ٥٥١ .
أنظر كذلك : د . شاكر مصطفى ـ التاريخ العربي والمؤرخون ـ جـ ٢ ، ص ١٩٣ ـ ١٩٤ .

ليست اجابة هذا السؤال بالأمر السهل أو البسيط ما دام الكتاب ما يزال مفقودا حتى الآن ، لذلك اقتضت الضرورة الرجوع الى المصادر التاريخية اللاحقة على عصر البغدادي يمسي أن نجد بين دفتيها ما يزيل الغموض ويكشف لنا عن نقول أو اقتباسات من كتابه تعيننا في الوصول الى الاجابة المقبولة .

وبعد وقت وجهد وصبر في التعامل مع أمهات كتب التاريخ خاصة تلك التي اهتمت بأخبار مصر ، وعلى وجه التحديد التي صنف أصحابها عن العصر الايوبي أو الفترة التي عاش فيها البغدادي ، عثرنا ـ لحسن الحظ على ضالتنا المنشودة عند صاحب « النجوم الزاهرة » .

وقبل الاستطراد في الحديث عما جاء في هذا الكتاب من نقول البغدادي رأينا أن نلقي بنظرة سريعة على الكتاب وصاحبه .

●●●

ابن تغري بردي ونجومه الزاهرة :

هو جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن الأمير الكبير سيف الدين تغري بردي الظاهري ، أتابك العساكر بالديار المصرية ، ثم كافل المملكة الشامية .

ولد بالقاهرة في حدود سنة ٨١٢ هـ ، وتوفي والده بدمشق نائبا عن سلطان مصر الناصر فرج بن برقوق ، في المحرم سنة ٨١٥ هـ ، فربي يتيما وكفله زوج أخته في آخر الأمر ، قاضي القضاة في مصر جلال الدين عبد الرحمن البلقيني الشافعي ، الذي يرجع اليه الفضل الأكبر في تربيته وتعليمه وتنشئته منذ نعومة أظفاره محبا للعلم منصرفا اليه ، فحفظ القرآن الكريم في صغره ، ثم انصرف الى الحديث والفقه ، ودرس النحو والتصريف واللغة والبديع والأدب ، وقرأ مقومات الحريري على العلامة قوام الدين الحنفي ، وشعر حافظ عصره الشيخ شهاب الدين أحمد بن حجر ، وقاضي مكة جلال الدين أبي السعادات بن ظهيرة ، وسمع كتاب « فضل الخيل » للحافظ شرف الدين الدمياطي ، وعرف شيئا من علم الهيئة الى جانب علم النغم وضروب والايقاع الذي « لم يكن فيه مثله في زمانه » .

وقد استهواه بعد ذلك علم التاريخ ، فلازم أشهر مؤرخي عصره مثل الشيخ تقي الدين المقريزي (ت ٨٤٥ هـ) صاحب الخطط ، والسلوك ، وقاضي القضاة بدر الدين محمود العيني (ت ٨٥٥ هـ) صاحب « عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان » ، « واجتهد في ذلك الى الغاية ، وساعده جودة ذهنه ، وحسن تصوره ، وصحيح فهمه حتى برع ومهر وكتب وحصل وصنف وألف وانتهت اليه رياسة هذا الشأن في عصره »[٦٨] .

أما كتابه فقد كفانا مؤلفه مشقة البحث في أسباب تأليفه ، والمنهج الذي اتبعه ، والمواضيع والأحداث التي وقف عندها وركز عليها أكثر من غيرها ، بالاضافة الى نقطة البداية التي انطلق منها والخاتمة التي انتهت عندها فقال : « فلما كان لمصر ميزة على بلد بخدمة الحرمين الشريفين أحببت أن أجعل تاريخا لملوكها مستوعبا من غير من ، فحملني ذلك على تأليف هذا الكتاب وانشائه ، وقمت بتصنيفه وأعبائه ، واستفتحه بفتح مصر وما وقع لهم في المسالك ، ومن حضرها من الصحابة ، ومن كان المتولي لذلك ، وعلى أي وجه فتحت : صلح أم عنوه من أصحابها ، وأجمع في ذلك أقوال من اختلف من المؤرخين وأهل الأخبار وأربابها ، وذلك بعد اتصال سندي الى من لي عنه رواية ، ليجمع الواقف عليه بين صحة النقل والدراية ، وأطلق عنان القلم فيما جاء في فضها وذكرها من الكتاب العزيز ، وما ورد في حقها من الأحاديث ، وما اختصت به من المحاسن فصار لها على غيرها بذلك التمييز ، ثم أذكر

---

(٦٨) أنظر ترجمة ابن تغرى بردى بقلم تلميذه وصديقه أحمد بن حسن التركمان المعروف بالمرحى في النجوم الزاهرة ـ جـ ١ ، ص ٩ ـ ١٧ .

من وليها من يوم فتحت وما وقع في دولته من العجب ، واحدا بعد واحد لا أقدم أحدا منهم على أحد باسم ولا كنية ولا لقب ، ثم ذكر أيضا في كل ترجمة ما أحدث صاحبها في أيام ولايته من الأمور ، وما حدده من القواعد والوظائف والولايات في مدى الدهور ، ولا اقتصر على ذلك بل استطرد الى ذكر ما بني فيها من المباني الزاهرة كالميادين والجوامع ومقياس النيل وعمارة القاهرة أولا بأول أذكره في يوم مبناه ، وفي مبناه ، وفي زمان سلطانه مستوعبا لهذا المعنى ضابطا لشأنه ، على أنني أذكر من توفي من الأعيان في دولة كل خليفة وسلطان باقتصار ، بعد فراغ ترجمة المقصود من الملوك مع ذكر بعض الحوادث في مدة ولاية المذكور في أيما قطر من الأقطار ، وأبدأ فيه بعد التعريف بأحوال مصر بولاية عمرو بن العاص في المملكة الاسلامية ، ثم بعد ذلك ملك كل واحد على حده ، وما وقع في أيامه الى الدولة الاشرافية الاينالية »[٦٩] .

يوضح النص الهام السابق أهمية الكتاب التي استمدها من الموضوعات العديدة والمتنوعة والأحداث الهامة التي أوردها المؤلف في هذا الكتاب وقد ترك لقلمه العنان في أول الأمر للاشادة بفضل مصر ومكانتها السامية على ما عداها من البلاد معتمدا في ذلك بما جاءت به النصوص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ، ثم فصل في أخبار الفتح الاسلامي لها وبين ما اتفق المؤرخون عليه وما اختلفوا فيه ، كما تحدث عن النظم وأصحاب الوظائف الهامة في الدولة وما استجد فيها ، وانفرد عن كثير من المؤرخين والكتاب الآخرين الذين كتبوا في ذات الموضوع ـ تاريخ مصر ـ بما تحدث به عن المباني والمنشآت والطرق والميادين ، كما لم يغفل الحديث عن مقياس النيل ليتعرف على زيادته أو نقصانه في كل عام ، وفي ذلك وقفة ذكية من المؤلف يمكن التعرف من خلالها على الأحوال الاقتصادية للبلاد التي ـ كما هو معروف ـ تتوقف بالدرجة الاولى في رخائها أو سنوات القحط التي تتعرض لها على أحوال الفيضان وكمية المياه التي يحملها الى أرض مصر النيل في كل سنة . كما ان سيرة السلاطين والترجمة لملوك البلاد وحكامها وأمرائها . وولاة الاقاليم في بعض الأحيان من الموضوعات الرئيسية التي شغلت حيزا كبيرا وهاما في هذا السفر العظيم .

على أنه لا يغيب عن ذهننا هنا أمران هامان : أولهما : ما أشار اليه النص السابق في مطلعه بالخدمة التي كانت تقدمها مصر للحرمين الشريفين ، والمقصود هنا الكسوة الشريفة التي كانت تنسج وتزخرف بخيوط من الفضة والذهب وكتابات تحمل بعض النصوص القرآنية وعبارات التبريك والدعاء وكانت تعمل الكسوة في مصر ويقدمها سلاطين المماليك للكعبة المشرفة وقبر الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) في يوم مشهود واحتفال مهيب في كل عام لذلك كانت عبارة « حامي الحرمين الشريفين » من أهم ألقاب سلاطين مصر الذين حرصوا على الحاقها بأسمائهم في العديد من مكاتباتهم ورسائلهم الدلالة على اشراف الدولة المصرية وحمايتها لهذه البلاد في ذلك الزمان .

أما الأمر الآخر الذي يستوقف نظرنا في النص السابق فهو أن ابن تغري بردى اتبع في كتابه نظام السنين مبتدئا بأخبار فتح مصر سنة ٢٠ هـ ، وانتهى الى احداث سنة ٨٧٢ هـ ، وهذا يعني أنه عاصر في أواخر أيامه فترة الفتن والقلاقل وعدم الاستقرار التي تعرضت لها البلاد بعد خلع السلطان المؤيد أحمد بن الاشراف اينال في رمضان سنة ٧٦٥ هـ ، حتى نجاح أبو النصر قايتباي في رجب سنة ٨٧٢ هـ في تولي السلطنة ، وخلال تلك السنوات السبع توالى على الحكم خمسة سلاطين لم

(٦٩) النجوم الزاهرة لابن تغري بردي ـ جـ ط ، ص ٢ ـ ٣

تتجاوز مدة أكثر من واحد منهم الشهرين ، بل لم يمكث آخرهم « خيربك » في السلطنة الا ليلة واحدة ، فعرف باسم « سلطان ليلة » ، وهذا يدل على شدة الصراع واستحكام التنافس على الرياسة بين الأمراء[٧٠] .

من كل ما سبق نستطيع أن نتبين أهمية كتاب ابن تغرى بردى ومكانته العلمية التي ترجع في حقيقة الامر الى المصادر التي اعتمد عليها المؤلف ونقل منها ، وبأهمية أكبر في تلك النقول التي ضاعت مصادرها الأصلية . هذا الى جانب الجهد الكبير الذي بذله المؤلف في سبيل التحري عن الموضوعات والمعلومات والأحداث التي يتضمنها الكتاب ليجعل له أهمية أكبر ويضاعف من فائدته ومكانته كما رأينا في كثير من الحالات التي مرت بنا .

ومن الأمور التي تحمد لابن تغرى بردى في نقوله التزامه الواضح بما اصطلح عليه العلماء وتعارف عليه الباحثون في الوقت الحاضر « بالامانة العلمية » ، فلم يغفل في كل الحالات التي رجعنا اليها - وهي كثيرة ومنوعة - وهو ينقل أن يذكر اسم المؤلف والمؤرخ الذي ينقل عنه وفي أحيان كثيرة يذكر صفة يوضح بها طبيعة الكتاب ، ولا شك أن هذا كله يفيد الباحث والقارىء اذا كان هناك أكثر من كتاب لنفس المؤلف الذي ينقل عنه .

كما اهتم ابن تغرى بردى بتحديد كل نص منقول على حدة - كما سنرى - حتى يتعرف المتابع للقراءة بداية كل فقرة ونهايتها ، ولا تختلط النقول خاصة عندما ينقل من أكثر من مصدر في موضوع واحد .

وقد ساعدنا كل ذلك على معرفة أصحاب المصادر التي أخذ عنهم وتحديد الكتب التي نقل منها .

وكان موفق الدين عبد اللطيف البغدادي من بين المؤرخين الذين نقل عنهم ابن تغرى بردى وهو يترجم للسلاطين الأيوبيين ، كما هو الحال - على سبيل المثال لا الحصر - مع ابن خلكان صاحب « الوفيات » ، وابن شداد صاحب « النوادر السلطانية » ، والذهبي صاحب « مختصر تاريخ دول الاسلام » ، وأبو المظفر شمس الدين يوسف بن قزأوغلى ، سبط بن الجوزي ، صاحب « مرآة الزمان » .

ويهمنا في هذه الدراسة أن نركز على ما نقله صاحب « النجوم الزاهرة » عن موفق الدين البغدادي .

من المفيد من الضروري أيضا قبل أن نسترسل في الحديث عن النص الذي نقله ابن تغرى بردى عن البغدادي أن نشير الى أن هذا الأخير عاش في زمن الأيوبيين ، وعاصر أربعة من سلاطينهم هم على التوالي :

١ - صلاح الدين ، مؤسس الدولة ، الذي لقيه البغدادي مرتين .

٢ - الملك العادل سيف الدين أبو بكر وقد عاصره في فترتين متميزتين ، الأولى وهو يعمل في خدمة أخيه صلاح الدين . والثانية بعد وفاته ونجاح العادل في ضم أكثر أملاكه ، ثم توزيعها على أبنائه .

٣ - الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين الذي قضى البغدادي معه خلال سلطنته على مصر وبعدها ، أطول فترة مكثها في هذه البلاد كانت من أخصب سنوات عمره التي كتب فيها بصورة خاصة مؤلفاته التاريخية .

٤ - الملك الكامل بن العادل صاحب مصر ودمشق الذي توفي البغدادي بعد أربعة عشر عاما من توليه الحكم ، وقد قضى أكثرها في بلاد الروم .

فاذا كان السلطان صلاح الدين أهم شخصية عاصرها البغدادي - فقد كان الملك العادل أهم وأكثر من ترجم له . ولعل السبب في ذلك - كما نرى - يرجع الى أن هناك العديد من الكتاب والمؤرخين الذين لازموا

(٧٠) مصر في العصور الوسطى ، عبد الرحمن الرافعي ، سعيد عاشور ، ص١٥٨ أنظر كذلك : خطط المقريزي - جـ ٢ ، ص ٢٤٤ .

صلاح الدين وكانوا أشد قربا منه ، وأكثر خطوة لديه من البغدادي ، مثل ابن شداد (ت ٦٣٢ هـ) وهو صاحب « النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية » ، العماد الأصبهاني (ت ٥٩٧ هـ) صاحب « الفتح القسي من الفتح القسي » ، وأبوشامة (قتل ٦٦٥ هـ) صاحب « الروضتين في أخبار الدولتين » وغيرها ، وكلهم كتب عن صلاح الدين وأرخ لعصره وفتوحاته بافاضة وتفاصيل .

أما بالنسبة للعادل فقد عاصر البغدادي ولايته من قبل صلاح الدين على أرض الجزيرة بشمال العراق ، والكرك والشوبك ببلاد الشام . وبعد وفاة السلطان أصبح هو الفارس المجلى في الميدان وصاحب اليد العليا في البلاد ، « ولما قسم البلاد بين أولاده كان يتردد بينهم ويتنقل من مملكة الى أخرى ، وكان يتصف بالشام لأجل الفواكه والمياه الباردة ، ويشتي بالديار المصرية لاعتدال الوقت فيها وقلة البرودة ، وعاش في أرغد عيش » حتى وفاته في جمادي الآخرة سنة ٦١٥ هـ [٧١] .

هكذا كانت سلطنة الملك العادل أطول فترة عاصرها البغدادي وأهمها لا سيما تلك الفترة التي أعقبت وفاة صلاح الدين والأحداث التي مرت بها البلاد من حيث الصراع بين ورثته ، والجهاد ضد الصليبيين الاعداء التقليديين لحكام المشرق الاسلامي في ذلك الزمان .

فلا غرو اذن أن يحظى الملك العادل أكثر من غيره من سلاطين الأيوبيين ليس عند البغدادي فقط بل الآخرين أيضا . ويؤيد وجهة نظرنا هذه أن ابن تغرى بردى وهو يؤرخ لسلاطين الأيوبيين عامة وهؤلاء الاربعة الذين عاصرهم البغدادي خاصة لم ينقل عنه الا ذلك النص الوحيد الذي وضعه ضمن الترجمات الأخرى التي ذكرها وهو يؤرخ للعادل . فلم نجد مثلا في ترجمة صلاح الدين أو العزيز عثمان ابنه ، صاحب مصر أية نقول عن البغدادي .

ذكر ابن تغرى بردى في أحداث سنة ٥٩٧ هـ ترجمة وافية للعادل قبل أن يفصل الكلام . كعاداته ، عن الأحداث التي شهدتها البلاد في عهده ، سنة بعد أخرى .

وتحت عنوان « ذكر ولاية الملك العادل على مصر » أورد ابن تغرى بردى تلك الترجمة المفصلة لهذا السلطان - من بينها فصلا هاما أخذه عن البغدادي ذكر فيه ما يلي :

وقال الموفق عبد اللطيف في سيرة الملك العادل « كان أصغر الأخوة وأطولهم عمرا ، وأعمقهم فكرا ، وأبصرهم في العواقب ، وأشدهم امساكا ، وأحبهم للدرهم ، وكان فيه حلم وأناة وصبر على الشدائد ، وكان سعيد الجد ، غالي الكعب مظفرا بالاعداد من قبل السماء ، وكان نهما أكولا يحب الطعام واختلاف ألوانه ، وكان أكثر أكله بالليل كالخيل ، وله عندما ينام رضيع . . وكان كثير الصلاة ويصوم الخميس ، وله صدقات في كثير من الأوقات وخاصة عندما تنزل به الآفات وكان كريما على الطعام يحب من يواكله ، وكان قليل الأمراض .

قال لي طبيبه بمصر : اني آكل خيرهذا السلطان سنين كثيرة ولم يحتج الي سوى يوم واحد . أحضر اليه من البطيخ أربعون حملا فكسر الجميع بيده ، وبالغ في الأكل منه ومن الفواكه والأطعمة فعرض له تخمه فأصبح فأشرت عليه بشرب الماء الحار وأن يركب طويلا ففعل ، وآخر النهار تعشى وعاد الى صحته .

وكان نكاحا يكثر من اقتناء السراري ، وكان غيورا لا يدخل في داره حتي الادون البلوغ ، وكان يحب أن يطبخ لنفسه مع أن في كل دار من دور خطاياه مطبخا دائرا ، وكان عفيف الفرج لا يعرف له نظر الى غير حلائله . نجب له أولاد من الذكور والاناث ، سلطن الذكور وزوج البنات بملوك الأطراف .

(٧١) النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى - جـ ٦ ، ص ١٦٤ - ١٦٥ .

وكان العادل قد أوقع الله تعالى بغضته في قلوب رعاياه ، والمخاطرة عليه في قلوب جنده ، وعملوا في قتله أصنافا من الحيل الدقيقة مرات كثيرة ، وعندما يقال أن الحيلة تمت تنفسخ وتنكشف وتحسم موادها ، ولولا أولاده يتولون بلاده لما ثبت ملكه ، بخلاف أخيه صلاح الدين فانه انما حفظ ملكه بالمحبة له وحسن الطاعة ، ولم يكن - رحمه الله - بالمنزلة المكروهة ، وانما كان الناس قد ألفوا دولة صلاح الدين وأولاده فتغيرت عليهم العادة دفعة واحدة ، ثم ان وزيره ابن شكر بالغ في الظلم .

قال : وكان العادل يواظب على خدمة أخيه صلاح الدين ، يكون أول داخل وآخر خارج ، وبهذا جلبه وكان يشاوره في أمور الدولة لما جرب من نفوذ رأيه .

ولما تسلطن الأفضل بدمشق والعزيز بمصر قصد العزيز دمشق قال : ثم أخذ العادل يدبر الحيلة حتى يستلبيه العزيز على مصر ويقيم العزيز بدمشق ففطن بعض أصحاب العزيز فرمى قلنسوته بين يديه وقال : ألم يكفك أنك أعطيته دمشق حتى تعطيه مصر فنهض العزيز لوقته على غره ولحق بمصر .

قال الموفق : ومات الملك الظاهر غازي قبله لسنتين فلم يتهن العادل بالملك من بعده ، وكان كل واحد منهما ينتظر موت الآخر ، فلم يصف للعادل العيش بعد موته لأمراض لزمته بعد طول الصحة والخوف من الفرنج بعد طول الأمن .

وخرجوا (يعني الفرنج) الى عكا وتحملوا على الفور منزل العادل قبالتهم على بيسان وخفي عليه أن ينزل على عقبه أفيق ، وكانوا قد هدموا قلعة كوكب ، وكانت ظهرهم ، ولم يقبل من الجواسيس ما أخبروه بما عزم عليه الفرنج من الغارة ، فاعتمر بما عودته المقادير من طول السلامة ، فغشيت الفرنج عسكره على غرة ، وكان قد آوى اليه خلق من البلاد يعتصمون به ، فركب مجدا ، وماج الفرنج في أثره حتى وصل دمشق على شفاوهم ، فدخل اليها فمنعه المعتمد وشجعه وقال : المصلحة أن تقيم بظاهر دمشق . وأما الفرنج فاعتقدوا أن هزيمته مكيدة فرجعوا من قرب دمشق بعد ما عاثوا في البلاد قتلا وأسرا ، وعادوا الى بلادهم وقصدوا دمياط في البحر فنازلوها .

وكان قد عرض له قبل ذلك ضعف وصار يعتريه ورم الانثيين ، فلما هزته الحيل على خلاف العادة ودخله الرعب لم يبق الا مدة يسيرة ومات بظاهر دمشق . وكان مع حرصه يهين المال عند الشدائد غاية الاهانة ببذله ، وشرع في بناء قلعة دمشق فقسم أرضها على أمرائه وأولاده .

وكانت خزائنه بالكرك ثم نقلها الى قلعة جعبر وبها ولده الملك الحافظ ، فسول له بعض أصحابه الطمع فيها ، فأتاها الملك العادل ونقل ما فيها الى قلعة دمشق ، فحصلت في قبضة ولده الملك المعظم عيسى فلم ينازعه فيها أخوته . وقيل ان الذي سول للحافظ الطمع والعصيان هو المعظم ففعل ذلك الحافظ ، وكانت مكيدة من المعظم حتى رجع اليه المال « انتهى كلام الموفق باختصار »[٧٢] .

ومن أول ملاحظتنا على هذا النص ، أن مؤلفات البغدادي التاريخية الأساسية كانت موجودة بين أيدي القراء حتى أواخر القرن التاسع الهجري (١٥ م) مما مكن ابن تغرى بردى (ت ٨٧٤ هـ) من الرجوع اليها والنقل منها .

فاذا تتبعنا النص ذاته نجده رغم اختصاره - كما ذكر ابن تغرى بردى في نهايته - قد تضمن أهم الأحداث التاريخية لا سيمة فيما يتعلق بالصراع مع الصليبيين وان كان تناول البغدادي له قد شابه اختصار شديد في بعض الأحيان كما هو الحال بالنسبة لرويته عن الحملة الصليبية الخامسة على مصر التي قصدوا فيها مدينة دمياط في سنة ٦١٥ هـ وقد توفي العادل قبل انهاء ذيول هذه الحملة وعاصرها من بعده ابنه الكامل وقد أشاد البغدادي في هذا النص لأن فشل العادل في مقاومة الصليبيين ومرضه كانا من أهم الأسباب التي عجلت بوفاته .

(٧٢) النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى - جـ ٦ ، ص ١٦٦ - ١٦٩ .

ونلاحظ هنا أن ابن الاثير قد ذكر أحداث هذه الحملة ضد دمياط وجمعها في أحداث السنه التي بدأت فيها ٦١٥ هـ حتى لا يجزىء أحداثها رغم أنه هو الآخر مثل ابن تغري بردى يؤرخ بنظام السنين وهكذا جاءت كتابات صاحب « الكامل » كما ذكرنا في السابق متكاملة ويقول في هذه الواقعة ابن الاثير : « كان من أول هذه الحادثة الى آخرها أربع سنين غير شهر ، وانما ذكرناها هنا لأن ظهورهم كان فيها (سنة ٦١٥ هـ) ـ وسقناها سياقة متتابعة ليتلو بعضها بعضا » ثم بعد ذلك يستمر في ذكر تفاصيل الواقعة حتى نهايتها ضمن أحداث هذه السنة للربط والتكامل وتسهيل مهمة القارىء .(٧٣)

واذا أمعنا النظر في النص نجد أن البغدادي في حديثه الذي نقله ابن تغرى بردى ، عن الفتنة بين الأفضل صاحب دمشق وأخيه العزيز عثمان ملك مصر يرجع السبب في عودة العزيز الى مصر وترك حصار دمشق الى خشيته من العادل عمه الذي كان يطمع في امتلاك مصر وابقاء العزيز على دمشق بعد تنحيه الأفضل . وقد فصل ابن الاثير في تاريخه أحداث هذه الوقعة في سنة ٥٩١ هـ وهو الحصار الثاني لدمشق من جانب العزيز عثمان ملك مصر ، وانتهى بالمصالحة بين الفرسان الثلاثة الذين كانوا يتربصون ببعض العزيز عثمان ملك مصر الذي يطمع في دمشق والأفضل أخيه صاحب دمشق الذي طمع هو الآخر في امتلاك مصر ، ثم العادل عمهما الذي كان يريد الخلاص من الاثنين ، وقد انتهت أحداث هذا الحصار الثاني بالمصالحة بين الأطراف الثلاثة فتعاهدوا ، وعاد الأفضل الى دمشق ، والعزيز صحبه عمه العادل الى مصر(٧٤) .

من ناحية أخرى فقد ركز البغدادي في هذا النص الذي نقله ابن تغرى بردى على صفات العادل ، فذكر شدة تعلقه بالمال فبعد أن أشار الى شدة امساكه وحبه للدرهم ، عاد في آخر النص وحسن من طبيعته وقال « كان مع حرصه يهين المال عند الشدائد غاية الاهانة ببذله » وهذه في الحقيقة تشفع للعادل ما وصفه به البغدادي ، كما نعته بالحلم والصبر على المكاره ، وتمسكه بالدين ، كما قرظه عندما وصفه بنفاذ البصيرة ، والقدرة الفائقة على تسيير شئون الدولة ، وفي نفس الوقت لم يهمل البغدادي النظر في حياة العادل الخاصة ، فنظر اليها نظرة صادقة مجردة من الهوى كما يتضح من حديثه عن شدة حبه للطعام ورغبته الخارقة في النساء والتسري بهن ، ويذكرنا هنا بما سبق الاشارة اليه في نصيحته للمهتم بالتاريخ بضرورة دراسة سيرة النبي (صلعم) والنظر من خلالها الى رغبات الانسان وعواطفه وغرائزه وامكان تهذيبها وتطويعها وتوجيهها الوجهة الصحيحة ، وقد نجح العادل في ذلك مما جعل البغدادي ينهي حديثه في هذا الموضوع بقوله « وكان عفيف الفرج لا يعرف له نظر الى غير حلائله » فجاءت هنا أيضا هذه العبارة كسابقتها عن المال مدحا للعادل .

كذلك يستوقف الناظر في النص مدى أثر الطب الذي تفوق فيه البغدادي على دراساته وتصانيفه الأخرى ، فعندما أراد أن يضرب لنا مثالا عن شدة نهم العادل وحبه للطعام وساق لنا قصة طبيبه وعلاج العادل بعد كمية البطيخ الضخمة التي تناولها ، فلم ينس البغدادي وهو يكتب في التاريخ أن يستشهد بالطب ! الذي كان دون شك من أكثر العلوم التي اشتهر بها البغدادي وألف فيها أيضا حتى بلغ عدد ما كتب في هذا العلم من الكتب ومقالات أكثر من خمسة وخمسين مؤلفا(٧٥)

ومهما يكن من أمر ، فاننا نستطيع القول بأن هذا النص الذي كتبه البغدادي في سيرة الملك العادل الأبوبي

---

(٧٣) الكامل لابن الأثير ـ حـ ١٢ ، ص ٣٢٠ ـ أنظر بعد ذلك بقيه أحداث هذه الحمله في الصفحات التاليه الى ٣٣١

(٧٤) الكامل لابن الأثير ـ حـ ١١ ، ص ١١٨ ـ ١٢٠

(٧٥) أنظر مقال د حورج قنواتي بعنوان طب البغدادي ، في كتاب المجلس الأعلى لرعايه الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيه ـ القاهرة ١٩٦٣ ـ ص ٨٣ ـ ٨٦

بعد الوقفة التي أتاحت لنا التعليق على بعض فقراته التي تظهر دون جدال النظرة الفاحصة المتعمقة للكاتب الى الشخصية التي يؤرخ لها ويكتب عنها ، فقد تناول البغدادي شخصية الملك العادل من جوانبها المختلفة ، كما أنه لم يتورع عن كشف النواقص وفي ذات الوقت لا يبخس الشخص حقه وهذا كله من الأمور المحمودة للمؤرخ أن يكون محايدا متجردا عما يؤثر في اظهار الحقائق .

من ناحية أخرى نلاحظ أن النص يكشف لنا عن الأسباب والدوافع التي يمكن أن يكون سببا أساسيا في اهتمام الطبيب العالم الفقيه ، بعلم التاريخ والكتابة فيه ، فنرى أن الأسباب لا تختلف كثيرا عن تلك التي رأيناها عند ياقوت الحموي في « معجم الأدباء » وابن خلكان في « وفيات الاعيان » ، فكل منهما حفزه الى إخراج كتابه شغفه بالعلم ، ورغبته في معرفة أخبار النابهين والمبرزين من الرجال بصورة عامة ، كما هو الحال عند ابن خلكان ، أو طبقة معينة أو أكثر كما هو ظاهر عند ياقوت ، فجاء تاريخ البغدادي - بعد أن رأينا مثالا منه - جاء على نفس النمط من كتب السير والتراجم .

ويؤيد هذا المعنى احدى نصائح البغدادي التي قال فيها : « وينبغي للانسان أن يقرأ التواريخ ، وأن يطلع على السير وتجارب الأمم فيصير بذلك كأنه في عمره القصير قد أدرك الأمم الخالية وعاصرهم وعاشرهم وعرف خيرهم وشرهم »(٧٦) .

وقد عبر عن هذه المفاهيم نفسها تقريبا « شيخ المؤرخين » في زمانه ، ابن الأثير ، فأظهر أهمية قراءة التاريخ وذكر ذلك بعبارات تدل على مقدار فهمه للتاريخ العام الذي شغله واهتم به وليس في شكل السير والتراجم كما يبدو في نص البغدادي فذكر ابن الأثير ذلك ورأى أن الفوائد تنقسم الى دنيوية . وأخروية يمكن للانسان أن يحصل عليهما من وراء قراءة التاريخ ودراسته بتمعن ورقة وعمق قال في الفوائد الدنيوية : « فأما فوائدها الدنيوية . فمنها : أن الانسان لا يخفي أنه يحب البقاء ويؤثر أن يكون في زمرة الأحياء ، فيا ليت شعري ، أي فرق بين ما رآه أمس أو سمعه ، وبين ما قرأه في الكتب المتضمنة أخبار الماضين وحوادث المتقدمين ، فاذا طالعه فكأنه عاصرهم ، واذا علمها فكأنه حاصرهم » ثم يبين أهمية التاريخ في تذكير الانسان وتدبره واتعاظه ، ولعله يريد أن يوجد تفسيرا لعبارة « التاريخ يعيد نفسه » التي تتداولها الألسنة في الوقت الحالي فيقول : « ومنها ما يحصل للانسان من التجارب والمعرفة بالحوادث وما تصير اليه عواقبها ، فانه لا يحدث أمرا الا قد تقدم هو أو نظيره ، فيزداد بذلك عقلا ويصبح لأن يقتدى به أهلا » ثم استشهد على صحة رأيه بقولة الشاعر :

رأيت العقل عقلين ... فمطبوع ومسموع
فلا ينقطع مسموع ... اذا لم يك مطبوع
كما لا تنفع الشمس ... وضوء العين ممنوع

وقصد « بالمطبوع » العقل الغريزي الذي خلقه الله تعالى للانسان و « بالمسموع » ما يزداد به العقل الغريزي من التجربة ، وجعله عقلا ثانيا توسعا وتعظيما له ، فهو زيادة في عقله الأول(٧٧) .

من كل ما سبق نستطيع أن نقول - دون أن نبتعد كثيرا عن الحقيقة - ان المنهج الذي اتبعه البغدادي في تاريخه المفقود « كتاب أخبار مصر الكبير » كان أقرب الى كتب التراجم وسير الرجال منه الى المنهج التاريخي الذي اتبعه معاصروه لا سيما المؤرخ الكبير « ابن الأثير » في « الكامل » .

كما لا نستبعد أن يكون قد سار على نفس المنهج الذي اتبعه من بعده - ابن تغرى بردى الذي اطلع على كتابه ، وتأثر ونقل عنه ، ويدفعنا هذا الرأي الى السير قدما لأبعد من ذلك ، فنرى أن كتاب البغدادي في تاريخ مصر كان من الأسباب التي دفعت بالأمير الفارس الذي برع في « رمي النشاب ، وسوق البرجاس ، ولعب الكرة والمحمل »(٧٨) ، الى حلبة المنافسة فتحمس لمصر

---

(٧٦) العيون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٩١ .
(٧٧) الكامل لابن الأثير - جـ ١ ، ص ٦ - ٧
(٧٨) النجوم الزاهرة لابن تغرى بردى ، جـ ١ ، ص ١٦

واهتم بتاريخها أكثر ممن نقل عنهم ، وأخذ منهم ، فصنف « النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة » وهذه التسمية وان كانت لا تختلف في معناها عن العنوان الذي اختاره البغدادي لتاريخه « كتاب أخبار مصر الكبير » الا أنها تتفوق عليه في مبناها وتظهر مدى اعتداد المؤرخ القاهري المولد بمصريته وتحمسه لملوكها بصورة أوضح وأشد من الطبيب والعالم الموسوعي البغدادي الأصل الذي أرخ بدوره لمصر واهتم بأخبار حكامها .

ولا يفوتنا في هذا المقام ونحن نتحدث عن منهج البغدادي في كتابه المفقود أن نذكر أنه مختلف كل الاختلاف عن منهجه في كتابه المشهور والمنشور « الافادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر » .

ويوضح هذا العنوان أن منهج البغدادي هنا لم يكن قائما على البحث عن الأخبار والتحري عنها في مظان الكتب ، ولكن على العكس اعتمد على دقة الملاحظة والمشاهدة بالزيارة والرحلة الى المناطق والأماكن ، والسماع من الناس والأخذ من أفواه المعاصرين للوقائع ، وقد عبر عن ذلك بصدق ودقة ـ ابن أبي أصيبعة الطبيب ، تلميذ البغدادي وزميله في المهنة عندما ترجم لأستاذه فقال : « وأتى الى مصر ذلك الغلاء والموتان الذي لم يشاهد مثله ، وألف الشيخ موفق الدين في ذلك كتابا ذكر فيه أشياء شاهدها أو سمعها ممن عاينها تذهل العقل » .

ولا نستبعد هنا أن تكون هذه التسمية للكتاب الذي أخرجه البغدادي في صورته النهائية بمدينة القدس سنة ٦٠٣ هـ ، هو الذي أوحى الى ابن خلكان باختيار عنوان تاريخه الذي أخرجه بعد ذلك في القاهرة سنة ٦٥٤ هـ سماه « وفيات الاعيان وأبناء أبناء الزمان » لما يثبت بالنقل أو السماع أو أثبته العيان ، وأوضح بهذا العنوان المنهج الذي اتبعه وسار عليه من قبل البغدادي في كتابه السابق .

واذا كان البغدادي ـ كما يرى البعض ـ قد بالغ في وصف القحط الذي تعرضت له مصر خلال زيارته لها ونتائجه كما شاهدها وسطرها في هذا الكتاب ، فان روايته في محملها تتفق مع ما ذكره ابن الاثير في تاريخه في سطور قليلة .

وهذا يجعلنا نطمئن الى كتابات صاحب « الكامل » ولا نبالغ اذا رأينا فيه الفارس المحلي الذي وصلت اليه رياسة التصنيف في علم التاريخ ، في زمانه ، فلا غرابة اذا أعقل البغدادي الاشارة الى أستاذيته سواء عن طريق اللقاء به أو الاطلاع على تاريخه لا سيما وأن الفارق الزمني بينهما صغير جدا ، فكانا متقاربين في المولد وتاريخ الوفاة ، فبلغا ذروة نبوغهما وتألقهما في سماء العلم والتأليف في سنوات متزامنة لم يشأ أي منهما أن يعترف للآخر بالسبق والتفوق ، ولعل ذلك أيضا من أسباب صمت النصوص التي ترجمت لهما كما رأينا أثناء تواجدهما معا في كل من دمشق وحلب ، وقد عبر البغدادي عن وجهة النظر هذه فقال : « اذا تمكن الرجل في العلم وشهر به خطب من كل جهة ، وعرضت عليه المناصب ، وجاءته الدنيا صاغرة ، وأخذها وماء وجهه موفورا وعرضه ودينه مصونا »(٧٩) .

فكان موفق الدين البغدادي العالم الفقيه ، المحدث ، اللغوي ، النحوي ، الطبيب ذائع الصيت ، عالي الهمة ، كبير المنزلة ، فأراد أن يحتفظ بهذا المقام السامي وتلك الشهرة الواسعة في عالم المؤرخين ولكنه كان أمراً صعب المنال ، فجاء كتابه في تاريخ مصر ـ على الأرجح ـ أشبه بكتب السير والتراجم كما فعل معاصره ابن خلكان في « الوفيات » من حيث الشكل ، أما من ناحية الموضوع ـ فأغلب الظن ـ أنه لا يختلف كثيرا عن « النجوم » لابن تغرى بردى الذي صنفه في تاريخ مصر وسيرة ملوكها .

(٧٩) العيون لابن أبي أصيبعه ـ ص ٦٩٢ .

مطالعات

مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير

محمود أبو زيد

تسعى هذه الدراسة الى ابراز بعض جوانب القصور في النظرية العامة للأساطير وأسباب تلك النتائج المشوشة التي تمتلىء بها الدراسات الأسطورية والتي تبلورت فيها أصبح يطلق عليه مشكلة المنهج ، أو أزمة المنهج بتعبير أدق . وهي الأزمة التي جعلت الكثيرين يتشككون في أن يكون علم الأساطير (الميثولوجيا) قد اكتملت له معطياته الأساسية التي بدونها لا تضفي صفة العلم بمعناه الصحيح . فضلا عن أنها - أعني الدراسة - إذ تحاول تقديم صيغة جديدة لطبيعة العلاقة بين النظرية اللغوية من ناحية ، والتحليل البنائي للأسطورة من ناحية ثانية ، تعتمد على تصور خاص لأساسيات وامكانات المنهج الجدلي بما يساعد على تقديم أسس واضحة للتفسير العلمي للأساطير ، والتوصل الى اجابات مقبولة لتلك المسائل التي طالما قصرت التفاسير الوصفية والتحليلات الشكلية عن الاحاطة بها .

●●●

١

منذ أقل من عقدين من الزمان كتب آلبوي Albouy يصف الأسطورة فقال « انها أسلوب في التفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة ، وأنها سؤال يبقى بلا جواب محدد فتبقى دائما منتظرة لتسائل جديد ولمفسر يستشف من ورائها معنى من معاني الوجود » (Albouy,1968:63) .

وعلى الرغم من أن هذه العبارة قد صاغها بيير آلبوي في أسلوب أدبي فانها تعيد الى الأذهان ما سبق أن قرره بواس Boas في أخريات القرن الماضي من أن العوالم الأسطورية يبدو أنها قد بنيت فقط لتتشتت وتتبعثر ، ولتقام فيها بعد عوالم أخرى جديدة من بين الشظايا والشتات (Boas,1898 : 18) . وهي عبارة وان كانت لا تخلو بدورها من (لمسة شاعرية) الا أنها ما زالت تعكس الكثير من ملامح الوضعية المنهجية

(الراهنة) للميثولوجيا والتي ما زالت تثير مناقشات طويلة حول مدى علميتها وتميزها .

ومع أن هناك من أصبح ينظر إلى علم الأساطير على أنه علم قائم بذاته له مادة دراسته ومناهجه الخاصة به ، فان المناقشات النظرية والمنهجية التي يقودها الآن لفيف من المتخصصين تشير الى مجموعة من القضايا التي تصوغ ما اتفق على تسميته أزمة المنهج ، تلك التي يرون أنها عمقت الاختلافات حول تحديد نطاق العلم وطبيعته وحتى مقوماته ومفهوماته الأساسية . وفي مقدمة هذه القضايا ما يتعلق بالتناقض الذاتي الذي تظهره الطبيعة النوعية للاساطير والذي بلوره ذلك النقاش الذي أداره البعض - خاصة من البنائيين - حول تفسير التشابه المذهل الذي نجده بين الأساطير التي يتم جمعها من مختلف أنحاء العالم ، وما يمكن أن يؤدي اليه هذا النقاش من تحديد لملامح منهج متميز ، الأمر الذي يثير بدوره التساؤل عن امكانية التوصل الى نظرية علمية تصلح لأن تكون أساسا لتفسير المادة والمعلومات ، خاصة في ضوء تلك العلاقة الجدلية التي تكشف عنها الاتجاهات الأكثر حداثة في الدراسة البنائية للأساطير . وسواء أمكن تحقيق كل هذا أو بعضا منه ، فان تحديدنا السابق لأهداف هذه الدراسة يملي علينا أن تجري خطتها وأفكارها وفق منطق معين حيث نستكشف أولا أبعاد الموضوع (القضية) وذلك من خلال الأفكار المحورية التي تعكسها الاتجاهات الرئيسية التي عنيت بدراسة الأساطير ، لننتقل ثانيا الى تناول أوجه القصور في تلك الاتجاهات بحيث نكشف عن (نقيض) هذه الأفكار أو على الأقل ضحالتها وتهافتها ، ليقودنا ذلك ثالثا الى تلك الرؤى الأكثر تطورا والتي تشكل في مجموعها تلك الصيغة التركيبية التي نرجو أن تتيح فهما أعمق للقضية برمتها .

●●●

والحقيقة أن الفكر الانساني برموزه وأساطيره كان دائما موضع اهتمام كثير من المتخصصين في الدراسات الاجتماعية والانثربولوجية بخلاف عدد متزايد من ذوي الاهتمامات المنوعة بآداب الشعوب وفنونها وثقافاتها عموما .

ومع ذلك فان اللافت للنظر هو أن ذلك الاهتمام - الذي بدأ مبكرا على أيدي رجال مثل تايلور وفريزر ودوركايم وغيرهم ممن يرجع اليهم الفضل في القاء الضوء على ثقافات كثير من الشعوب ولغاتها وعاداتها ونماذج فنونها (كمال ، ١٩٧١ : ٢٣٥) - وإن كان قد نجح في ابراز العلاقة الوثيقة بين الميثولوجيا وبعض الأنساق العلمية الأخرى (الأنثربولوجيا الدينية وتاريخ الأديان وعلم الاجتماع الديني وعلم الأديان المقارن) ، فإنه أدى في الوقت نفسه الى تأكيد ارتباط الميثولوجيا (والفولكلور عموما) بالدراسات الأدبية والفلسفية وأحيانا الميتافيزيقية ، وذلك بدلا من أن يساعد على أن يصبح علم الأساطير نسقا علميا متكاملا ، يتفرد ، أو على الاقل يتميز بخصائص ومقومات ذاتية . وهي وضعية يرجعها الكثيرون الى مجموعة من العوامل والظروف لعل من أبرزها :

أولا : الاختلاف الكبير بين العلماء في تحديدهم لمفهوم الأسطورة . فالمتتبع للمفهوم في المعاجم والكتابات المختلفة سوف يلحظ على الفور تعددا هائلا في التفسيرات التي وضعها العلماء من مختلف التخصصات والاهتمامات . فالبعض يذهب الى أن الأساطير تقدم تفسيرات لعلل التغير الحادث والكائن في الظواهر الكونية وعلاقة هذه الظواهر وعللها الغيبية بالانسان ، وأنها تدور حول ما أطلقوا عليه « مأساة الشر » التي تتمثل - من وجهة نظرهم - في ضياع الانسان وتمزقه بين محور الارادة والقدرة على الفعل من

ناحية ، ومحور القدر وفشل الانسان وعدم قدرته على تحقيق هذا الفعل من الناحية الثانية . بينما ذهب البعض الآخر الى أن الأسطورة أداة للتعبير عما يمكن تسميته بالاتجاه العام . فالأسطورة على الرغم مما تحويه من عنصر الخرافة ، عبارة عن مخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف ، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الانساني وأشد ملامسة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعة (الشمعة ، ١٩٧٨) .

ومع أن هناك من يرى أن الأساطير عبارة عن قصص حكيت عن بعض الشعائر والطقوس التي اختفت أو في سبيلها الى الاختفاء ومن ثم فهي لا تزيد عن كونها مناسك منطوقة ، ان صح التعبير (كمال : ١٨٤) ، فان هناك من نظر اليها على أنها مرض في اللغة وأنها نتاج لمحاولات الانسان العقيمة والسخيفة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه (كريمر ، ١٩٧٤) . وفي الوقت الذي يرى بعض علماء النفس أن الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع أولى بدائي تكشف العقل الباطن الجماعي للانسان ، أو أنها كالحلم تماما نوع من التنفيس عن الميول الانفعالية اللاشعورية المكبوتة التي تولدت عن علاقات الطفل بأفراد عائلته (أبو زيد ، ١٩٤٦) ، فان هناك من الباحثين المحدثين من ينظرون الى الأساطير كلها على أنها روايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة . وذلك في الوقت الذي يعارض البعض الآخر هذا الاتجاه ويذهب الى أن الاساطير قد تساعد على اكتشاف تركيبات نفسية أو حتى ميتافيزيقية خاصة ، مما يعني أن المضمون الواقعي لاستبصارات الأسطورة انما ينطوي على قيمة خاصة بالرغم من وجودها الخارق للطبيعة أو تناولها لأبطال فوق مستوى البشر والآلهة (عبد المنعم ، حفيظة ١٩٨١ : ١٧٠) .

ثانيا : تداخل مفهوم الأسطورة واختلاطه بغيره من العناصر الفولكلورية والثقافية عموما على نحو ما نجد عند تايلور على سبيل المثال الذي خصص جزءا كبيرا من كتابه الرئيسي « الثقافة البدائية » لدراسة الأساطير والخرافات والمأثورات الشعبية في مختلف المجتمعات الانسانية وأدرجها كلها تحت اسم الميثولوجيا .

وصحيح أن البعض قد حاول الفصل بين هذه العناصر والمكونات والتمييز بينها ، فاهتم فان جنب Gennep على سبيل المثال بالتفرقة بين الأسطورة وحكايات الخوارق وعزف الأسطورة أو ما أطلق عليه الخرافة الروائية بأنها قصة مخترعة تفسر مأثورات الناس حول العالم وما وراء الطبيعة وتعبر عن نفسها في صورة طقوس ، ولكن الصحيح أيضا هو أن المصطلحين كثيرا ما يستخدمان كما لو كانا متبادلين مما يجعل أية محاولة للتصنيف مسألة غير مانعة بأي حال (Daniel and others,1956) .

ثالثا : ارتباط الأساطير بالتطور العام للعقل والحضارة الانسانية عموما . فالأساطير باعتبارها نتاجا للخيال والذكاء البشري كان من الصعب أن تظل أسيرة اطار جامد ، ولكنها تغيرت واختلفت النظرة اليها باختلاف ما حصله الانسان من معارف في الزمان والمكان ، وكما يقول باشلار Bachelard ان هذا قد اتضح على وجه الخصوص في ارتباط الاسطورة بالفن الدرامي بالذات .[1] فالأسطورة تغطي كل مساحة

(١) لم تكن الاسطورة بعيدة عن هذا المفهوم المتغير في أثينا نفسها فكبار شعراء المسرح الاغريقي بصفة خاصة من أمثال اسيخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس قد اعتمدوا جميعا ونهلوا من الأساطير في أعمالهم وكذلك الحال بالنسبة الاتجاهات الثقافية الحديثة والمعاصرة حيث نجد أن الأساطير الاغريقية قد تطورت تبعا للحضارات المختلفة ولكن بدون أن تفقد روحها أو معناها كتعبير عن مشاكل الانسان في علاقته بالقوى الكونية

النفس التي اكتشفها علم النفس الحديث ، ومن ثم فهي بمثابة خط حياة وقدر مرسوم ، وتمثل تطور هذه النفس وكل الصراعات الداخلية التي تعتلج فيها مما يجعلها أصلح ما تكون كموضوع درامي أصيل (Bache- lard,- 9: 1966).

●●●

ومهما يكن من أمر هذه العوامل والظروف فان الشيء المهم هو أنها قد أدت الى بلورة أزمة الدراسات الأسطورية بشكل يمكن تحديده على النحو التالي :

١ - ان الميثولوجيا لم تفلح بعد في أن تصبح نسقا علميا متكاملا . فنتيجة لامتزاج التصورات الأدبية والفنية بالتفاسير غير العلمية أصبح الكثيرون ينظرون الى الاساطير على أنها أقرب الى الانسانيات منها الى العلم . أضف الى ذلك أن التعثر في تطوير الأساليب والمناهج المناسبة قد أدى بدوره الى ابتعاد كثير من المشتغلين بالعلوم الاجتماعية عن الاهتمام بدراسة الميثولوجيا اكتفاء بتناول الموضوعات التقليدية . ولعل ذلك بالضبط هو ما قصد اليه ليفي ستروس حين ذهب الى أن الدراسات في الميثولوجيا قد ظلت وضعيتها مشوشة وغامضة كما كان الحال قبل خمسين عاما : فالأساطير تُفَسَّر بطرق متخبطة ومتداخلة فيما بينها إما على أنها أحلام جمعية أو باعتبارها حصيلة عمل أو مسرحية جمالية أو على أنها أساس للشعائر والطقوس . أما بالنسبة الى الشخصيات الاسطورية فقد نظر اليها على أنها تجريدات مشخصة وأبطال مقدسون أو آلهة ساقطون . وأيا ما كانت الفرضية الأساسية فالاجماع ينصرف الى التقليل من شأن الميثولوجيا الى حد اعتبارها اما مسرحية غبية أو نوعا من التأمل الفلسفي (Levi-Strauss, 203 : 1967) .

٢ - يعكس ارتباط الأساطير بالتطور العام للعقل والحضارة أبعد النتائج بالنسبة الى الدراسات الأسطورية . فقد يكون صحيحا أن الكتاب والشعراء والفنانين قد أبقوا على الخطوط الأساسية في الأسطورة ابان تناولهم لها ، ولكن الصحيح أيضا هو أن هذا التناول لا بد وأن نعترف بأنه يتبعه بالحتم الكثير من التبديل والتحريف في المضامين ذاتها وهذه مسألة ليست بالهينة لأنها تمس جوهر الأسطورة وصميم ماهيتها .

ولعل أكبر دليل على ذلك هو أن الأساطير التي كانت تتمتع بقدسية ومعنى ديني عند الاغريق قد صارت الآن مما ينتمي الى عالم الفن والأدب والرواية والفكر وأصبحت أشبه بالمرآة التي تعكس فكر الكاتب ، ووسيلة من بين وسائل عديدة للتعبير عن الفكر (عبد المنعم ، حفيظة ، ١٩٨١ : ١٦٩) . أضف الى ذلك أن التلاعب بالأسطورة (عندما أصبحت موضوعا للفن) ينطوي بدوره على مغالطة تاريخية وذلك من حيث أنه يخلق ما يعرف بالتباعد أو الأسلوب الذي يتعمد اخراج البطل الأسطوري من ثوبه الواقعي لاعطائه معاني وأبعادا أخرى تتفق ورؤى العصر والموقف الدرامي المطلوب ، وهذا في ذاته مما يضعنا أمام العديد من التفسيرات التي تضيف الى مشكلة التفسير .

٣ - ان اعتبار الأسطورة وسيلة للتعبير عن الفكرة يبدو أمرا متناقضا مع الاسم الاغريقي للاسطورة . فالمعروف ان كلمة Mythos مشتقة من الكذب . ومع ذلك فان الاسطورة مثلها كمثل الوجود يستحيل فيه معرفة الحقيقة المطلقة . صحيح إنها قد توحي الينا بفكرة ، ولكنها لا تقدمها لنا على أنها الحقيقة الوحيدة . فاذا كانت الأسطورة هي أسلوب للتفكير فهو أسلوب يتلاعب بالواقع والحقيقة ويرقص معهما (Albouy,1968 : 63) . ان قصة الانسان التي توارثها في حكاياته وأساطيره هي في النهاية المحصلة التاريخية لخبراته المتقطعة التي كونت معارفه . وسواء

أكانت المعرفة الانسانية معرفة مطلقة أو متقطعة فانه يصعب كثيرا كما يقول مالينوفسكي وضع مقياس عام للظواهر الثقافية ومن بينها الأساطير (Malinowski,1960 : 18) ، وهو المعنى ذاته الذي نجده عند ليفي ستروس الذي ذهب الى أن المعرفة التاريخية هي معرفة مثل غيرها من المعارف من حيث انه لا يمكن أن توجد معرفة لما هو متصل ولكن فقط لما هو آني ومتقطع (أوزيلس ، ١٩٧٢ : ٢٩٥) .

٤ ـ على الرغم من (اصرار) البعض على الاستقلال العلمي للميثولوجيا فالملاحظ أن هناك مجموعة من الحقائق هي :

أ ـ ان الميثولوجيا ما زالت ترتبط ارتباطا وثيقا بالاتجاه الوصفي ، وتعتمد بشكل يكاد يكون تاما على بعض الدراسات والأنساق العلمية الأخرى التي تساعدها على التحليل والتفسير . ومع أن هذا قد يلقي بعض الضوء على المادة الأسطورية فان الخطورة تتمثل في أن تصبح الميثولوجيا فرعا من هذه الأنساق أو على الأقل تابعة لها .

ب ـ ان جانبا كبيرا من جهود المشتغلين بالدراسة المقارنة للأساطير وان كان يكشف عن قدر من الوعي في تفسير بعض أنماط السلوك الفطري وعادات بعض الشعوب بعامة ، الا أنه ما زال يدور داخل نطاق ضيق هو نطاق جمع الحكايات والأساطير من مختلف الأماكن ومختلف مراحل التقدم الحضاري ثم الاهتمام بتصنيفها ومحاولة توضيح بعض أوجه الاختلاف أو الشبه توطئة لتبويبها في نماذج أو أنماط عامة . وهذه مرحلة تشبه كثيرا مرحلة جمع المعلومات الاثنوجرافية والتي تفتقر الى التفسير العلمي الذي يستهدف الكشف عن « المعاني والأصول والوظيفة الدالة » على حد تعبير بارت (Barthes,1970:234)- ، الأمر الذي لا يتم بواسطة التخمين أو الاستنتاج من بعض المبادىء السابقة ولكن بالاعتماد على منهج ثابت يستخدم أدوات وطرائق البحث العلمي (أبو زيد ، ١٩٧٢ : ٣ ـ ٥) .

ج ـ ان كثيرا من التفاسير التي قالت بها المدارس والاتجاهات المختلفة كانت تفاسير غير علمية بالمعنى الدقيق . فالمدرسة التاريخية على سبيل المثال قد ذهبت الى أن القصص والأساطير عبارة عن تسجيل لأحداث وقعت بالفعل في الماضي وكان لها أثر كبير في حياة المجتمع الذي أعاد صياغتها في ذلك القالب القصصي حتى يسهل الاحتفاظ بها . ولكن الملاحظ أن التأويل التاريخي لا يمكن أن يصدق على كل أنواع الأساطير والحكايات والخرافات فضلا عن أنه لا يبين العلة في تشابه الملامح الأساسية المشتركة بين معظم أساطير العالم .

كذلك وقع أنصار المدرسة الأخلاقية في كثير من التناقضات وكان ذلك عندما خلطوا بين الأسطورة التي تدور في الأغلب حول الآلهة وخصائصهم ونقائصهم وعاداتهم وبين القصص الخرافي ، كما أن الأسطورة ليست من عمل شخص واحد حتى يقال انه توخى فيها هدفا أخلاقيا رسمه لنفسه قبل وضعها (أبو زيد ، ١٩٧٢ : ١٥) .

ومع أن مدرسة التفسير اللغوي حاولت الاستعانة بالمنهج اللغوي المقارن استنادا الى اعتقادهم الأساسي أن الكلمة هي أصل كل من الشعر والأسطورة ، فالملاحظ أن البعض قد أدرك فساد منهجها وفي مقدمة هؤلاء مانهارت الذي أخذ يهتم بدراسة عقائد الشعوب المعاصرة .

والواقع أن الباحث المدقق فيما ذهبت اليه هذه المدرسة سوف يدرك على الفور أن مفاهيمها عجزت عن ارضاء التفكير العلمي وأنها وصلت الى طريق مضلل. ويستوي في ذلك أتباعها ممن أرجعوا معظم الأساطير الى تأليه عناصر الطبيعة أو الذين رأوا أنها انعكاس للتفكير البدائي، ذلك لأنهم بتركيزهم الزائد على اللغويات أخذوا يؤولون الحكايات والأساطير على أساس جنس الكلمات المستخدمة فيها، مما تأدى بأعلامها من أمثال مولر Muller ودي جوبرناتي De Guberonatis وجاستون باري Paris الى الاغراق في الرمزية من ناحية والى العديد من التخريجات اللغوية الغريبة والشاذة من ناحية ثانية.

ومع أنه كان لماكس مولر وآندرو لانج الفضل في تأسيس المدرسة الانثربولوجية التي انشعبت الى العديد من التيارات التي استفادت بوجه عام من نتائج بعض العلوم وبخاصة علم النفس مما أدى الى ظهور المدرسة السيكولوجية التي أعطت المزيد من الاهتمام للعمليات العقلية، فان التفاسير والشروح التي قدمتها هذه المدرسة باتجاهاتها سواء المشايعة لفونت Wundt أو التابعة لفرويد Fread لم تخل من المثالب المتوارثة في المدرسة السيكولوجية وبخاصة من حيث اصرارها على القول بالعقلية البدائية(٢)، واستنباط الأفكار المحددة من العواطف الفجة الساذجة وجمع شتات العناصر الثقافية التي تنتمي الى الثقافات المختلفة وحشدها في سياق واحد وكأنها كل متجانس (Hocart, 1954:7).

●●●

ولقد كان الوعي بهذه الحقائق بمثابة المنعطف الرئيسي في تطور علم الأساطير. فقد أصبح واضحا أنه لا يكفي في دراسة الأسطورة الوقوف على بعض الأغراض الجزئية التي تحققها، وانما الأهم من ذلك كله هو البحث عن وظيفة الأسطورة والتعرف على المنطق فيها وبالتالي تعبيرها عن مختلف العلاقات البنائية والوظيفية السائدة.

ومع أن البعض قد عالج المادة الأسطورية كجزء من الثقافة والبناء الاجتماعي في المجتمعات التي توجد بها، وظهرت في هذا بعض الاتجاهات التي قدمت الكثير الى العلم، فان المتفق عليه هو أن المدرسة البنائية بصفة خاصة(٣) هي ابراز التطورات المنهجية التي ظهرت على مسرح الدراسات الأسطورية والفولكلورية عموما خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

ونحن لن نقف طويلا أمام التطورات المختلفة التي لحقت بالبنائية منذ مراحلها الأولى التي تمت على أيدي بعض الرواد من أمثال اللورد راجلان Raglan وفلاديمير بروب Propp واندريه يوليس Jolles وآلان

(٢) يرجع هذا المفهوم La Mentalite Primitive أساسا الى ليفي وهو مفهوم لقي الكثير من الانتقادات حيث هاجمه فان جنب على الرغم من دعوته للاهتمام بالبحوث النفسية الفردية والاجتماعية كذلك لقد أنكره تايلور تماما على الرغم من اعترافه بوجود حضارة بدائية وهو يرى أنه لاوجود لاختلاف أساسي بين عقلية الانسان البدائي والانسان المتحضر ولايعتمد الاختلاف في تفسير البدائي للعالم وتصوره له على (صور الفكر) أو قواعد البرهان والاستدلال، ولكنه يعتمد على (المادة) أو المعطيات التي تنطبق عليها القواعد، وهي رؤية مازالت على أية حال موضع كثير من الجدل والحوار (انظر في ذلك ارنست كاسيرر، الدولة والاسطورة ترجمة أحمد محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥)

(٣) قد يكون مهما أن نشير الى أن البعض لايعتبر البنائية مدرسة بالمعنى الضيق للكلمة أو حتى حركة بعينها وذلك بسبب تعدد الاتجاهات في داخلها واختلاف التيارات ووجود كثير من مظاهر الخلاف وعدم الاتفاق بين البنائيين أنفسهم في كثير من القضايا والموضوعات، وان لم يكن معنى ذلك كله أنه لاتوجد أسس أو مبادىء عامة تربط بين هذه الاتجاهات في نسق هو مايطلق المصطلح عليه (انظر في ذلك. محمد علي الكردي الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي عالم الفكر يناير فبراير، مارس ١٩٨٥ وراجع أيضا سامية أحمد أسعد عالم الفكر رولان بارت رائد النقد الحديث في فرنسا ديسمبر ١٩٨١)

دندس Dundesوغيرهم ، ولكن من المهم أن نقرر هنا بضعة أمور لها أهميتها ، وهذه الأمور هي :

أولا : ان البنائية التي يراها البعض أكثر النظريات التي ظهرت في الستينات من هذا القرن تأثيرا وجذبا للاهتمام وان كانت أصولها تمتد الى علم اللغة في أوربا ، الا أنها تشعبت الى العلوم الاجتماعية وحاولت أن تطور أسلوبا جديدا ومنهجا مستحدثا في النظر الى التراث الشعبي عموما .

ثانيا : ان هذه الحركة الحديثة نسبيا قد نجحت في أن تحول الاهتمام من الجزء الى الكل ، على العكس مما كان سائدا من قبل . أي من التبريرات الجزئية الى التصور الواحد الشامل المتكامل . وقد مكنت هذه النظرة من الكشف عن السياق الاجتماعي والبناء اللغوي والتفصيلات الثقافية التي تعكسها الأنواع المختلفة للتراث الشعبي كالأساطير والخرافات والحكايات الساخرة .

●●●

ويتفق الكثيرون على أن معظم الفضل في اعادة توجيه النظر الى الأساطير وضرورة دراستها كجزء من البناء الاجتماعي انما يرجع الى كلود ليفي ستروس الذي حاول تقرير منهج جديد من مناهج التحليل البنائي للنصوص الفولكلورية ينبني على النظرية اللغوية ، مؤكدا بذلك ضرورة استخدام منهج التحليل البنائي الذي طوره اللغويون في الدراسات الانثربولوجية والاجتماعية في ميدان الدراسة البنائية للادب الشعبي كاتجاه جديد يتم به تفسير الأساطير(٤) .

ويشير ليفي ستروس الى أن دراسة الأساطير تجابه الدارس بموقف يبدو متناقضا للوهلة الاولى . فمن ناحية تظهر الأسطورة وكأنها تفتقر تماما الى المنطق بمعنى أن أي شيء يصير محتمل الوقوع في الأسطورة حتى ليمكن أن نعزو أية خاصية أو ميزة الى أي موضوع من الموضوعات أو شكل من الأشكال ، وأن نتصور وجود أية علاقة من العلاقات كيفما كان شكلها أو مداها ، وهو ما عبر عنه بقوله أنه في الأساطير يصبح كل شيء ممكنا (Levi, Struss, 1967: 254) .

ولكن هذا الاعتقادمن الواضح ـ وهذا من الناحية الثانية ـ أنه يهز بعنف ذلك التشابه المذهل الذي يوجد بين الأساطير التي تنتمي الى المناطق المختلفة ، والا فكيف يتسنى لنا إذن ، اذا نحن سلمنا بأن محتوى الأسطورة أمر عرضي أو اتفاقي ، أن نفسر حقيقة أن الأساطير تتشابه في مختلف أنحاء العالم ؟(٥) .

والاعتراف بوجود هذا التناقض في طبيعة الأسطورة يتضح فيما أكده ليفي ستروس من أنه شبيه بالتناقض الرئيسي الذي سبق أن حير الفلاسفة والمفكرين والمهتمين بالمشاكل اللغوية ، حتى أن علم اللغة لم يقدر له أن يتطور وأن ينمو كعلم مستقل الا بعدما تمكن علماء اللغة من حله والتغلب عليه . فقديما كان يسود الاعتقاد بأن أصواتا بذاتها في لغة معينة ترتبط بمعان معينة ،

(٤) ينظر البعض الى هذا الاتجاه على أنه ثورة في علم الأساطير وذلك على اعتبار أن انتشار الدراسات في ضوء المنهج البنائي سوف يتيح التوصل الى قدر من الموضوعية كما يمكن من استخدام الرياضيات والمنطق الرمزي بدلا من الاساليب التقليدية في تفسير الأسطورة وشرحها .

(٥) والواقع أن الدارس لأساطير الشعوب سوف يجد العديد من المماثلات والمشابهات في كثير من عناصرها سواء ما يرتبط بفكرة أو الالهة أو مظاهر الكون اضافة الى تداخل كثير من عناصر أساطير الشرق في التراث الأسطوري الاغريقي علاوة على التماثل بين بعض أساطير الشعوب القديمة فيما بينها من ناحية وبين هذه الأساطير وبعض أساطير الشعوب البدائية من ناحية أخرى هذا ويرجع البعض هذا التشابه الى أن معظم الاساطير اليونانية قد دونت في وقت متأخر وكانت الصلات بين الشرق والغرب قائمة بالفعل قبل هذا التدوين ، اضافة الى ما حملته جحافل الاسكندر من عناصر ثقافية اغريقية الى دول الشرق وعودتها بعناصر من ثقافات هذه الشعوب

ونتيجة لذلك الاعتقاد فقد حاول اللغويون الكشف عن السبب في الارتباط بين الصوت والمعنى ، وهي محاولة اصطدمت على أية حال بحقيقة أن هذه الأصوات ذاتها توجد أيضا في لغات أخرى على الرغم من أن المعنى الذي تعبر عنه يختلف تماما . ولم يتم التغلب على هذا التناقض الا بعدما اكتشف اللغويون أن ما يعطي المعنى الخاص انما هو ارتباط الأصوات وتركيبها وليس مجرد الأصوات في ذاتها ، أو كما عبر عن ذلك فردينان دو سوسير Saussure بأنها تلك الذاتية أو الخاصية التعسفية للعلامات اللغوية هي التي مثلت الشرط الضروري الواجب توافره حتى ترتفع اللغويات الى المستوى العلمي[٦] .

ولكن التسليم بما ذهب اليه كل من ليفي ستروس ودو سوسير فيما يتعلق بحل هذا التناقض اللغوي لا يكفي للاقناع بمعالجة الأسطورة بالطريقة نفسها التي عالجنا بها اللغة ، أو حتى يجعلنا نوافق على ما يراه البعض من حفز عالم الأساطير الى مقارنة موقفه بموقف عالم اللغويات في تلك المرحلة قبل العلمية . ويرجع ذلك الى سببين هما : أولا ، أن هذا سوف يؤدي بنا الى العديد من المشكلات . وثانيا ، أن الأسطورة - ببساطة - هي اللغة . بمعنى أنه لكي نعرفها فلا بد من أن تروى وتحكى ، أي أنها جزء من الكلام الانساني ، وحتى نحافظ على خاصيتها الذاتية فلا بد أن تكون لدينا المقدرة على أن نوضح أنها نفس الشيء تماما كاللغة ، وأنها تختلف عن اللغة في الوقت نفسه . وقد يكون من المفيد أن نسترجع هنا تلك التفرقة الرئيسية التي أقامها دو سوسير بين اللغة Langue والكلام Parole . حيث أن اللغة تنتمي الى زمن يمكن ارجاعه بينما الكلام غير قابل لهذا الارجاع . واذا ما وجد هذان المستويان في اللغة فيصبح من السهل تصور امكان عزل مستوى ثالث لا يقل ضرورة لأنه هو الذي يحدد مستويات المعنى . وهو الموقف الذي طوره فيما بعد رولان بارت الذي يعتبر من وجهة نظر الكثيرين رائد النقد البنيوي المعاصر وبخاصة عندما أكد في كل من كتابيه نسق الموضة Systeme de la mode وعناصر السيميولوجيا Elements de Semiologie امكانية أن تمتد ثنائية دو سوسير (اللغة/الكلام) الى كافة نظم المعنى (أسعد ، سامية ، ١٩٨١ : ٢٠٧ - ٢١٥) .

والمثال السابق يعكس لنا عددا من الملاحظات هي :

أ - أن التمييز بين اللغة والكلام قد تم قياسا الى الاختلاف في الزمن المستخدم في كل منهما . ومع ذلك فينبغي الانتباه الى أن العلاقة بينهما هي علاقة جدلية : يخلق الكلام اللغة ، لكن اللغة تحدد الكلام . ومجموع الأفعال الفردية يكون واقعا اجتماعيا هو اللغة .

ب - بالنظر الى الأسطورة يمكن ملاحظة أنها تستعمل مرجعا ثالثا يؤلف بين خصائص المرجعين السابقين ، حيث نجد أن الأسطورة من ناحية ، تشير دائما الى أحداث يظن أنها وقعت في الماضي البعيد . ولكن ، وهذا من الناحية الثانية ، الذي يمنح الأسطورة قيمتها أو طابعها العملي هو أن طريقة سردها تنحو منحى بعيدا عن الزمن ، أي أنها تفسر الحاضر والماضي علاوة على المستقبل . بمعنى أنها تتصف بنمط لا وقتي أو لا زماني بتعبير أدق .

(٦) مازلنا نجد بعض الاتجاهات الحديثة في التفاسير الاسطورية متأصلة في مثل هذا النوع من الخلط القائم على فساد التصور الذي روح اللغويون تحت وطأته على مانجد مثلا في فكرة يونج Jung القائلة بأن النمط الأساسي لفكر اسطوري معين ينطوي على نمط معين ، ومقارنة هذه الفكرة بالخطأ القديم القائل بان صوتا ما يمتلك رابطة تنم عن معنى بذاته .

ج ـ ان ذلك البناء المزدوج التاريخي وما وراء التاريخي ، ان صح التعبير ، هو الذي يفسر كيف أن الاسطورة عندما تنتمي الى حيز أو نطاق الكلام وتتطلب التفسير على هذا النحو ، فانها تكون كذلك في حيز اللغة التي تعبر عن ذاتها بها ، ويمكن أيضا أن تكون ذاتية مطلقة وذلك على مستوى ثالث وان كان لغويا بطبيعته ، الا أنه يتميز مع ذلك عن المستويين الآخرين .

د ـ اذا افترضنا جدلا الجهل بلغة الشعب صاحب الاسطورة وثقافته ، فان الأسطورة ستظل تفهم كأسطورة في أي مكان . ان مادتها الأساسية لا تتمثل في أسلوبها أو في موسيقاها الأصلية ، أو حتى في تركيبها اللفظي ، ولكن في الطريقة التي تنتقل بها ، أو (الرسالة) التي تضمنتها مادتها أو القصة التي ترويها على حد تعبير بارت (Barthes, 1970;215). فالأسطورة عبارة عن لغة تعمل على مستوى عال ، حيث ينجح المعنى في الاقلاع عن أرضية اللغة التي يدور حولها .

ويترتب على التسليم بهذه النقاط السالفة الذكر بضعة أمور هي :

أولا : انه اذا كان هناك معنى لاستخلاصه من الأساطير فلا يمكن أن نجده في العناصر المنعزلة التي تدخل في تكوين الأسطورة ، ولكن في طريقة تكوين هذه العناصر أو المفردات . فالأسطورة في آخر الأمر هي شكل ومعنى ومن ثم يصعب الوصول الى دلالتها الحقيقية اذا لم نعتبر الناحيتين معا . وذلك هو المفهوم الذي تردد في كتابات بارت وباشلار من حيث تأكيدهما أن الاسطورة لا يمكن أن تكون شيئا أو تصورا أو فكرة بل هي شكل ومعنى ومن هنا انتماؤها الى علم العلامات الذي يسلم بالعلاقة بين الدال Signifiantوالمدلول Signifie ، ويكتسب وحدته وتماسكه على مستوى الأشكال (Barthes,1970:221) .

ثانيا : على الرغم من أن الأسطورة تنتمي الى نفس المقولة التي تنتمي اللغة اليها باعتبارها جزءا من اللغة فان لغة الاساطير تمتلك خصائص نوعية بذاتها .

ثالثا : أن تلك الخصائص المشار اليها لايمكن العثور عليها الا في مستوى أعلى من المستوى اللغوي العادي المتعارف عليه . أي أن الخصائص تكشف عن ملامح وأشكال أكثر تعقيدا من تلك التي يمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللغوي الأخرى .

●●●

ومع ذلك فمن المهم أن نؤكد أن نجاح منهج التحليل البنائي للأساطير سوف يبقي مرتبطا بقدرة الباحث على الوصول الى تلك الأشكال التي قلنا انها أكثر تعقيدا من سائر أشكال التعبير اللغوي المعتادة .

ان المفارقة الرئيسية بين اللغة والأسطورة ـ وكلاهما يتكون من وحدات توليفية جوهرية ـ تتمثل في أن الأخيرة « الأسطورة » تنتمي الى نسق System أشد تعقيدا من مستوى الفونيمات Phonemes (وحدات الكلام) والمورفيمات Morphems التي نجدها في اللغة ، والا أصبحت الأسطورة متداخلة ومختلفة مع أي شكل من أشكال الكلام . واذ أطلق ليفي ستروس على هذه الأشكال لفظ الوحدات الجوهرية الكبرى ، أو الوحدات المجملة Gross Constituent units مؤكدا عدم وجودها بين الفونيمات أو المورفيمات ، فانه يصبح من المتعين علينا اذن لاغراض التحليل أن نبحث عنها على مستوى آخر هو مستوى الجملة ، ولايتأتى ذلك الا بتحليل الاسطورة وتجزئة قصتها الى أقصر الجمل الممكنة ومن ثم كتابة كل جملة في بطاقة مفهرسة تحمل رقما موازيا لأجزاء القصة ، أو بتعبير ليفي ستروس نفسه ، فان كل بطاقة سوف

توضح بهذه الكيفية وظيفة معينة او وظيفة بذاتها في وقت معين ولها ارتباط بموضوع معين . أو أن كل وحدة جوهرية مجملة سوف تشكل علاقة بذاتها بتعبير آخر . ولايظهر المعنى الحقيقي للأسطورة الا اذا انتبهنا الى تلك الخاصية النوعية المميزة للزمن الاسطوري الذي رأينا أنه زمن قابل وغير قابل ، في الوقت نفسه للارجاع ، كما أنه متساوق ومتزامن Synchronic في آن واحد معا ، وهو الأمر الذي لايتم الا اذا تعاملنا مع الوحدات الجوهرية في الأسطورة لاعلى أنها علاقة منعزلة ، ولكن مجموعات من هذه العلاقات . أما المعنى فلا يظهر الا بالتعامل مع هذه العلاقات كمجموعات . فعندئذ فقط نتعرف على الأسطورة في ضوء زمن له طبيعته الخاصة ومتوافق مع تلك الفرضية الأولية القائلة بالزمن ذي البعدين حيث تتكامل خائص اللغة في ناحية وخصائص الكلام في الناحية الأخرى .

وثمة مثال قدمه لنا ليفي ستروس يكشف عن الكيفية التي استخدمها في تطبيق منهجه التحليلي ، كما يقود الى رؤ ية التباين في مواقف العلماء ازاء هذا التطبيق ، وهو التباين الذي أدى بدوره الى بعض محاولات التعمق والتطوير ؛ فقد اعتمد ليفي ستروس على أسطورة أوديب التي جزأها الى ماتصور أنه مكوناتها الحقيقية ، ثم مضى يعيد وتركيبها في أربعة أعمدة اعتبر كلا منها كوحدة واحدة ويحوي علاقات عدة تعود لنفس المجموعة .

ويرى البعض ان هذا النموذج وان كان ينتمي الى مستوى عال من الرمز والرياضيات ، الا أنه يكشف بنجاح عن العلاقة بين الشكل الفني(وهو هنا أشبه بالتركيب المستخدم في النوته الموسيقية) ، وبين المضمون الدال ؛ بمعنى أنه عن طريق قراءة السطور التي تضمها الأعمدة على التوالي يمكن معرفة كل الحوادث والعلاقات المدرجة في العمود ومعرفة المغزى الذي تحمله الأسطورة من خلال ترابط جزئياتها أو وحداتها . وكذا طبيعة العلاقة بين كل عمود وآخر ، وبالتالي معرفة أي خلل قد يصيب تركيب الحكاية الأصلي من خلال ارتباطه بمضمون الأسطورة نفسها ، حيث أن هذه المكونات هي التي تكون لحمه الأسطورة وسداها .

أما البعض الآخر فقد نظر الى النموذج الذي ساقه ليفي ستروس في شيىء من الحرص والتردد حيث أبدوا بعض الملاحظات التي لم تكن ـ او على الاقل بعضها ـ بعيدة عن ذهن ليفي ستروس نفسه .

وأول هذه الانتقادات أن ليفي ستروس أهمل في تحليله للأسطورة الرؤ ية الهوميرية المبكرة لأسطورة أوديب التي احتوت على بعض المعناصر الاساسية التي تجاهلتها الاسطورة الفرويدية التي اعتمد عليها ليفي ستروس وذلك مثل جوكاستا Jocasta التي قتلت نفسها وأوديب وهو يفقا عينيه ، ذلك على الرغم من ان كمال التحليل البنائي يستوجب تحليل كافة المتغيرات والعناصر في كل الرؤ ي المتاحة نزولا على ما أطلق عليه البعض من البنائيين المعاصرين القراءة الجمع Plurielle التي حلت محل القراءة المفردة (Barthes 6691 : 05) . والواقع أن جانبا من الأسباب التي ترجع اليها تلك النتائج غير المشجعة في الدراسات الأسطورية العامة انما يتمثل في هذه الناحية بالذات حيث درج العلماء الى تخير مايفضلونه من الرؤ ي بدلا من أن يضعوا أمام أعينهم كل الرؤ ي المعروفة (Levi Strauss,1967 :215) .

أما الا نتقاد الثاني الذي وجه لمنهج التحليل البنائي للأسطورة فيتمثل فيما يطلق عليه المشكلة اللغوية ، أو مشكلات التحليل اللغوي بتعبير أدق .

وترى هذه الرؤ ية التي يقول بها بعض الكتاب وبخاصة من اتباع المدرسة البنائية في فرنسا ، أن الفهم الضيق للغة ووظيفتها لم يؤ د الى دراسة الأساطير دراسة مجدية . ومع فان جنب Gennep يعتبر من غير شك

من أوائل الذين انتبهوا الى هذه الناحية وذهب الى ان كثيراً من الدارسين قد فصلوا بين اللغة والثقافة ولم يعرفوا على وجه الدقة طبيعة العلاقة بين الكلمات والمعاني مما ترتب عليه وقعهم في خطأ الاستنتاجات المتسرعة والتعميمات التي لاتقوم على دراسة متعمقة ، فان مايراه هؤلاء هو أن الحل اللغوي يصعب القول معه بأنه الحل الأمثل لمشكلة فهم الأسطورة طالما أنه يقصر عن توضيح مشكلات تلك العلاقات المتداخلة بين اللغة والعقل والمعنى والمنطق والرمز ، وكلها جوانب لابد من تعمقها والكشف عن مضامينها ودلالاتها وبالتالي فهم انعكاساتها في الفكر والواقع ومايقوم بينها من ارتباطات وعلاقات .

وتنبثق معظم هذه الصعوبات من تلك المواقف التقليدية التي قصرت وظيفة اللغة على توصيل الفكر أو التعبير عنه ، وذهبت الى أن أفكار الشخص تملى عليه اختيار الكلمات التي يستخدمها في الحديث ، وهو ما عبرت عنه أصدق تعبير النظرية الكلاسيكية في اللغة التي سيطرت على الدراسات والبحوث اللغوية لفترات طويلة .

بيد أن الاعتراف بقصور الحل اللغوي ليس معناه حتمية نبذة أو تنحيته تماما ، خاصة وأنه ينطوي بالفعل على امكانات تتيح تصورا أكثر تكاملا ، فقط اذا مانظرنا اليه في ضوء أسس ومبادىء تطرح جانبا تلك التفاسير التي تنبني على السببية والميكانيكية الآلية وتهتم بدلا من ذلك بتوضيح العلاقة بين البناءات الثقافية والاجتماعية والبناءات اللغوية باعتبارها علاقة جدلية يمكن تحليل كل منها الى عناصرها البنائية الأولية .

والواقع أن محاولة توضيح هذه الفرضية تمثل اضافة لها أهميتها في ميدان اللغويات البنائية ليس على أنها اتجاه أو نزعة تبحث عن أبنية وقوالب لغوية مجردة ، ولكن على الأقل في مفهومها المعاصر الذي يرجع الى جاكوبسون Jakobson وكارشفسكي Karcevsky وتروبتسوى Troubetzkoy(٧) وبخاصة الأول الذي وضع اهتمامه في أكثر من مناسبة بعلم الأساطير واهتم اهتماما خاصا بابراز العلاقة بين المنهج الجدلي (منهج علمي ووضعي) والتحليل البنائي ، وتوضيح مايمكن للتحليل البنائي لمحتوى الأسطورة أن يفعله وبخاصة من حيث القدرة على ارساء تلك القواعد التي تمكن من الانتقال من متغير الى متغير آخر بوساطة عمليات شبيهة بتلك التي نجدها في الرياضة والجبر .

●●●

ولاينطلق تصورنا للعلاقة الجدلية بين الأسطورة واللغة من فراغ ، ولكنه ينبني على اعتبار للمكونات الحقيقية لبناء كل منها وللسياق الثقافي والاجتماعي الذي يوجدان فيه ومايعكسانه من دلالات تعبيرية مع الأخذ في الاعتبار ماسبق أن أشار اليه جاكوبسون وتروبتسكوى وانطوان مييه Meillet من أن ظاهرة التأثير المتبادل بين المناطق اللغوية والظروف والعوامل التاريخية والجغرافية لايمكن أن تظل بعيدة عن التحليل البنائي على اعتبار أن ذلك يشكل في آخر الأمر تلك الجوانب العميقة في نظرية الارتباطات اللغوية . ولكن دون أن يعني ذلك في الوقت نفسه ماقصد اليه البعض من أمثال لوسيان جولدمان بمنهجه التاريخي الاجتماعي الذي أقامه على نوع من التصور المادي الجدلي لتاريخ الانسانية ، ومن ثم تلك النظرة المتطرفة التي اعتبرت كل انتاج ثقافي لايرتبط بالتطور الماركسي للتاريخ مجرد وهم (Goldmann, 1959,7-22) . ويكون معنى ذلك أن نتنبه اذن الى مايكشف عنه الجدل البنائي من امكانات بالنسبة الى علم الأساطير ، وذلك ارتباطا ، أولا بمستوى التحليل ذاته ، وثانيا ارتباطا بقضية المعنى .

(٧) ـ لنجد نموذجا لاهتمام جاكوبسون بعلم الأساطير في مقالته الرائعة عن الأساطير السلافية Slaic Mythology في قاموس الفولكلور .

(انظر في ذلك : . Stadard Dictionary of Folklore Vol I.N. Y .1949

وبالنسبة الى المستوى الأول فينبغي أن يتجاوز التحليل ذلك المستوى الشكلي الذي طالما دارت حوله البنائية الصورية التي ارتبطت بالمشكلات التقليدية ، ليتكافأ مع تلك المستويات الأكثر تعقيدا على ما أبرزته النظريات والتصورات الأكثر حداثة .

وعلى العكس من التصور القديم عن العلاقة بين العالم والأنماط اللغوية رأي فورف Whoef أن نمط استخدام الكلمة كثيرا ما يكون أسبق على صور التفكير والسلوك . وهو يفسر ذلك بأننا نقوم بتقسيم الطبيعة حسب خطوط معينة ترسمها لنا لغاتنا وهذه الأنماط والفئات التي نفصلها من عالم الظواهر لايتم العثور عليها لأنها أمامنا أو لأنها واضحة ، وانما الأمر على العكس من ذلك بمعنى أن العالم الخارجي مزيج من العناصر والعلاقات المتباينة وأن العقول الانسانية هي التي تتدخل لتكشف عما به من تنظيم ، ووسيلتها الى ذلك الأنساق اللغوية في العقول . أو بتعبير آخر يذهب فورف الى أنه « نحن الذين نقوم بتقسيم الطبيعة وتجزئتها وتنظيمها في شكل مفهومات وتصورات وألفاظ ونعطيها بذلك ، أو أثناء ذلك ، معاني محددة »[٨] .

وأيا كان الرأي في نظرية فورف فان مايهمنا في الواقع هو ابرازها لتدخل الأنماط اللغوية الموجودة في العقل البشري في تحديد الكيفية التي ينظر بها الأفراد الى العالم من حولهم ، وهذا في حد ذاته يؤدي بنا الى اعتبار المستوى الثاني الذي أشرنا اليه وقلنا أنه يرتبط بقضية المعنى .

ولكن مشكلة المعنى Meaning كانت دائما محل خلاف كبير بين العلماء والمفكرين . ففي الوقت الذي أمكن التوصل الى مايشبه الاتفاق بصدد كثير من المسائل الخاصة بفونولوجيا Phonology اللغة (علم الأصوات الكلامية) وبنية اللغات ونحوها وصرفها وما يرتبط به من مشكلات التحليل ، فاننا على العكس من ذلك نجد أنه ليس من السهل تجديد معاني الصيغ اللغوية (Bergsland and Vogt, 1962 : 115-130) لعدم اتصافها بالانتظام والثبات ولكونها ليست محددة كملامح بنائية أو فونيمات . علاوة على أن نظام المعاني الذي ينتشر في لغة مجتمع من المجتمعات شأنه شأن الثقافة الذي هو جزء منها من حيث أنه لايتحدد بواسطة العلم أو المنطق ، وانما هو أشبه بمستودع يتطور بطريقة لاشعورية على أيدي الأجيال المتتابعة (هويجر ، ١٩٧٧ ، ٦٦٠) .

واعتقادي هو أن الأسطورة تقع في بؤرة مشكلة المعنى على هذا النحو الذي يطرح بالدرجة الأولى قضية المعنى وليس مجرد قضية البنية أو الشكل . واذا نحن سلمنا بما يراه البعض من أنه ، أولا : ان نظام المعاني التي توجد في المجتمعات المختلفة تنتظم بطريقة معينة وفريدة بالنسبة الى كل مجتمع تبعا لمقدمات وفرضيات وحتميات أساسية . وثانيا أنه لايمكن حل مشكلة المعنى بمجرد تحليل مفردات معينة بل يجب أن نتناول بالدراسة والتحليل النظم الكلية للمعاني التي توجد بالثقافات الانسانية المختلفة فيكون من المنطقى اذن في ضوء ماتقدم الايتم البحث عن العلة في تشابه الأساطير في أرجاء العالم المختلفة في حدود ومصطلحات نظريات الانتقال الثقافي والاستعارة والاقتباس ، ولكن بالنظر الى البناء المنطقي الموجود في داخل العقل الانساني نفسه . والواقع أنه يلزم هنا أن ننوه ببضعه أمور هي :

ـ ان هناك ارتباطا وثيقا يجمع بين الموقف العقلي في أي وقت من الأوقات وبين المعطيات (المادة) التي تثير لدى الانسان هذا الموقف .

(٨) عبر ادوارد سابير Sapir عن هذا المعنى الذي وضح بنيامين فورف عندما ذهب الى أن العالم ينبغي بطريقة لاشعورية الى حد بعيد على عادات لغوية مسيطرة على الجماعات كما أنه لاتوحد لغتان متشابهتان بدرجة تسمح باعتبارهما ممثلتين لنفس الواقع الاجتماعي ، فالعوالم التي تعيش فيها الجماعات والمجتمعات المختلفة هي عوالم متميزة وليست مجرد عالم واحد معلق عليه (لافتات مختلفة)

٢ ـ نظرا لأن المادة (المعطيات) التي أثارت هذا الموقف منذ ما أطلق عليه لحظة الاندهاش الأولى كانت ـ بصرف النظر عن اختلاف المكان ـ واحدة تقريبا اذ تمثلت في مشكلة الوجود ، أقصد وجود الانسان والوجود المحيط من حوله ، وتفسيره لهذا الوجود .

٣ ـ فيكون من المنطقي اذن ان تتفق ـ أو على أقل تقدير ـ تتشابه الرؤ ى في تفسير هذه المعطيات .

٤ ـ وأن يسيطر على هذه التفاسير الفكر الأسطوري (تشابه الموقف العقلي) الأمر الذي يعتبر طبيعيا في المراحل المبكرة من حياة الانسان وتطور المجتمعات والثقافات .

٥ ـ ويترتب عليه استبعاد تلك الفكرة الزائفة القائلة بوجود عقلية بدائية متخلفة في مقابل التفكير العلمي والعقلية المتحضرة تماما كما تخلي اللغويون منذ زمن عن القول بوجود لغات بدائية وأخرى متقدمة وذلك لسبب بسيط هو أن نوع المنطق الكامن في التفكير الأسطوري لايختلف عنه في التفكير العلمي ، بمعنى أنه ليس ثمة اختلافات في نوع العملية العقلية ، وانما في طبيعة المعطيات التي تنطبق عليها هذه العملية . وربما من هنا تلك النظرة التي يتبناها البعض من أنه قد ظهر لدى الاغريق القدماء بوادر التفكير العلمي الذي أصبح ركيزة العلم الحديث (أبوزيد ، ١٩٨١ :٨) .

❊ ❊ ❊

المراجع العربية

١ ـ الكتب :

ـ أبوزيد ، أحمد (وآخرون) (دراسات في الفولكلور) القاهرة ١٩٧٢ .

ـ أوزيلس ، جان ماري ، البنيوية ، ترجمة ميخائيل مخول ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٢ .

ـ كاسيرر ، ارنست (الدولة والأسطورة) ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

ـ كريمر ، صموئيل نوح ، أساطير العالم القديم ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤ .

ـ هويجر ، هـ ، (مقدمة في الأنثربولوجيا العامة) ترجمة محمد الجوهري (وآخرون) دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧

٢ ـ المقالات :

ـ أبوزيد ، أحمد ، (التحليل النفسي للأساطير) مجلة علم النفس ، مجلد ٢ العدد ٢ ، أكتوبر ١٩٤٦

ـ أبوزيد ، أحمد ، (العصور الكلاسكية) عالم الفكر ، التمهيدي ، المجلد الثاني عشر ، (اكتوبر / نوفمبر / ديسمبر) ، ١٩٨١ .

ـ أسعد ، سامية ، (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا ، عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر (يوليو / أغسطس / سبتمبر) ١٩٨١

ـ الشمعة ، خلدون (مدخل الى مصطلح الأسطورة) ، المعرفة ، العدد ١٩٧ ، ١٩٧٨

ـ الكردي ، محمد علي ، (الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي) ، عالم الفكر ، (يناير / فبراير / مارس) ، ١٩٨٥

ـ المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني (يوليو/ اغسطس / سبتمبر) ١٩٨١ .

ـ كمال ، صفوت ، (الرمز والأسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية) ، عالم الفكر ، المجلد التاسع ، العدد الرابع (يناير / فبراير مارس) ١٩٧٩

المراجع الأجنبية .

١ ـ الكتب :

1 — Albouy, P.; Mythes et Mythogyie dans La Litterature Francaise Edit. Armand Collin, Coll. Paris. 1968.

2 — Bachelard, G; Preface du Livre de Paul Diel. Le Symbolisme de la Mythologie Grecque. Petite Bibllotheque. Payot. Paris, 1966.

3 — Barthes, R.; Mythologies; Paris. Editions du Seuil. "POINTS", 1970.

4 — Barthes, R.; Critique et Verite, Paris, Editions du Seuil. 1966

5 — Boas, F.; Introduction to James Teit "Taditions of Thompson River Piter Indians of British Columbia." Memoirs of American Folklore Society. VI. 1898.

6 — Daniel, G. E. and others; Myth or Legend?; London, 1956.

7 — Goldsmann, L.; Recherches Dialectiques, Paris, Gallimard, 1959.

8 — Hocart, A. M.; Social Origins; London, 1954.

9 — Levi-Strauss. c.;Structural Anthropology; English Translation by: Claire Jacobson, Anchor Books Edition. London, 1967.

10 — Malinwski,ß.; A Scientific Theory of Culture and other Essays. Oxford University Press. N.Y. 1960. A Glaxy Book.

٢ ـ قواميس ودوريات علمية :

11 — Current Anthropology; 3, 1962.

12. Standard Dictinary of Folklore. Vol. N.Y. 1949.

الأسس الفلسفية للتحليل النفسي *

بقلم : بول لوران أسون
ترجمة : محمد سبيلا

« لدي موهبة خاصة من أجل التصديق الجزئي »
فرويد ، رسالة الى عزوديكي ، مؤرخة في ١٦ ابريل ١٩٢١ م

مدخــــل

الأسس الفلسفية وتأسيس التحليل النفسي

لا يمكن أن يفهم من الحديث عن الأسس الفلسفية للتحليل النفسي أنه محاولة لارساء المعرفة التحليلية ذاتها على أسس خارجة عنها . فقد صاغ فرويد نفسه ، فيما يخص هـذا التأسيس مـطلبا مضـادا : «ان التحليـل النفسي هو أساس ذاته »[١] : وفعلا فالتحليل النفسي يعرف من خلال ادعائه بأنه « يتأسس » على المعرفة التي تكشف عنها « ممارسته » ، وليس على أي شيء آخر ومن ثمة فان التحليل النفسي ، من جانبه ، يمكن أن يـرفض مطلب التـأسيس المشكل للعقليـة الفلسفية ، مقللا بـذلـك من شـأن التـأسيس المبني عـلى رغبـة الفيلسوف[٢] .

يتعين علينا أن نراعي تصميم التحليل النفسي على أن يتجنب اضفاء متسرعا للمشروعية على كيانه النظري من وجهة نظر المعيار الفلسفي : اذ ستكون مثـل هذه العملية بدون شك هي أفضل وسيلة لانكار مساهمتـه الخاصة على مستوى المعرفة ، ولانكار حتى ما يحمله معه من جديد في النهـاية . لكن ليس معنى ذلـك أن هذه المعرفة ، وهي في انفصـال عن الموضـوع ، تتشكل ، بصورة عجيبة ، ضمن مشهـد آخر[٣] . لا يمكن أن نقيس الجديد الذي أتى به هذا العلم الا انطلاقـا من الأسس التي وضعها هو ذاته .

ليست الفلسفة فعلا مجرد « فرع معرفي » : انما هي المحل الذي يطرح فيه مشكل العقلنة ، والمحل الذي يختبـر فيه ذاتـه من حيث هو كـذلك ، عبـر كيفيـاتـه

---

* Paul-Laurent Assoun: Les fondments philosophiques psychanalyse
من كتاب « تاريخ التحليل النفسى » تحت اشراف رولان جاكار . باريس ـ هاشيت (١٩٨٢)

(١) رسالة الى يونج بتاريخ ٣٠ نوفمبر ١٩١١ . في مراسلات باريس منشورات غاليمار ١٩٧٥ ج ص ٢٣٠ .

(٢) نحيل بصدد هذه النقطة الى القسم الثاني من دارستنا حول « فرويد والفلسفة والفلاسفة » باريس . المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٧٦ ص ٨١

(٣) على الاقل تاريخيا وليس من زاوية حلم اليقظة . .

المختلفة . وبالتالي فان كل خطاب ، منظور في ذاته ، أو من حيث أنه ينظم ممارسة ما ، يجب أن يحال على هذا المحل كما لو أنه مدفوع الى ذلك بضرورة العقلنة ذاتها . ليس هناك لوغوس غريب عن هذا المحل ، بما في ذلك اللوغوس الذي يعد به التحليل النفسي قبل غيره .

ضمن هذه الالفاظ إذن يتعين صياغة مسألة الأسس الفلسفية للتحليل النفسي . ونعني بها تعيين موقع الحدث الذي يشكله « الشيء الفرويدي » بدخوله في مجال المعرفة ، والمسألة من الدقة بحث أن فرويد لم يضع موضوع العلاقة بهذا الشكل أبدا . ذلك أن من طبيعته أن يكون حذراً نقصد بذلك أن فرويد لا ينطلق من بناء فلسفي ليستلهمه ، ولا حتى لينتقده على وجه الخصوص : لكن مفعول ذلك أكثر قطاعة . فالمكتسبات التحليلية هي من ناحية أولى أيضا اسقاطات على مجال المشاكل الفلسفية ، من حيث أن فرويد مضطر ، من أجل أن ينظم مفاهيم « علمه » الخاص ، الى أن يتبنى بعض المبادىء ، ومن ناحية أخرى ، فان انتاج المفاهيم التحليلية سيغير حتما طريقة صياغة عدد معين من المشاكل الفلسفية ، من بين أكثر المشاكل أهمية .

نفهم بالتالي أن أخذ هذه التأثيرات الفلسفية بعين الاعتبار ، ارتفاعا وعمقا بالنسبة للانتاج التحليلي ، ليس فقط أمرا مشروعا ، بل هو شيء ضروري لقياس قوة ومدى الثورة التحليلية ذاتها ، لا يمكن فهم التحليل النفسي كليا الا عندما نتبين المساحة التي بدأ يرتسم عليها مجهوده ، وذلك هو شرط ادراك تأثيرات هذا الارتسام ذاته .

يتعلق الأمر ، بالنسبة لنا اذن ، بمحاولة تنصيب الديكور الفلسفي الذي سينبثق منه الحدث التحليلي ـ بدل قياس هذا الاخير الى المقياس الفلسفي . وبذلك نرجع للفلسفة ميزتها الفريدة ، كمرآة تأملية ، يرتسم عليها كل حدث معرفي ، ويشهد فيها على ذاته ، كما نلبي أيضا للتحليل النفسي مطلبه في الاكتفاء الذاتي . يكفي اذن أن نصوغ المبادىء الضرورية والكافية التي هي بمثابة دعامة للتحليل النفسي والتي تشكل « أداة التفكير » الصغيرة ، وذلك ليمكن لحركته الاكتشافية أن تأخذ مجراها .

مبادىء صورية ومبادىء مادية

ومن ثم يتعين على بحثنا أن يجري على مستويين يتعلقان بالتالي بشكل المعرفة الموعود به من طرف التحليل النفسي وبموضوع التحليل النفسي .

يبحث التحليل النفسي فعلا موضوعا خصوصيا ، لا ينتمي الاله ، ويحدد « نمط انتاجه » بواسطة ممارسته . لكن التحليل النفسي يتحدد ، بقدر كبير بشكل الخطاب الاستدلالي الذي يعد به أكثر مما يتحدد بموضوعه . وبعبارة أخرى يتعين في نفس الوقت ، أن نتصور التحليل النفسي كلوغوس ـ اذا كان صحيحا انه يتعين عليه أن ينتظم في خطاب وضمن « عقلنة » ـ وكعلم يطلق اسما على « موضوع » جديد يدمر ما كان معروفا من قبل .

١ ـ يتعين على اللوغوس التحليلي ـ من وجهة النظر الاولى ـ أن يرتكز على مفترضات أولية ، فمن حيث أن التحليل النفسي لم يأت من « كوكب آخر » ، فانه عليه أن يتخذ له موقعا بالنسبة للمبادىء الجاري بها العمل في المعرفة : أي المبادىء الفلسفية وما يقابلها من مبادىء سيكولوجية . لقد كان على فرويد أن يوافق على بعض « النماذج » التفسيرية أو المفهومية . نعرف أن خلفية التحليل النفسي ، بل حتى هويته ، لا يمكن معالجتها معالجة صحيحة الا بتحديد موقع هذه المبادىء . اذا لم يكن لهذه الاخيرة متمة « تأسيس » ـ بالمعنى المحدد فيما سبق ـ فانها اذن هي نقطة الانطلاق والـ « بنيه الفوقية التأملية » .

٢ ـ يتعين علينا اذن أن نقوم بتعيين وحصر هذه المبادىء والاشكاليات ولو من أجل أن نعيد للتحليل النفسي تربته الاصلية فقط . وهو أمر لا يخلو من تأثيرات على موضوع التحليل النفسي ، لأن هذا الموضوع لا يمكن فهمه الا بارجاعه الى « الشكل الموقعي » للموضوع ذاته . اننا ونحن نحاول الحديث بتفصيل عن المكتشفات الكبرى للتحليل النفسي(٤) ، سنحاول اذن أن نحيط هنا ـ بالتوازي مع هذه المواد الغزيرة ـ بالمبادىء الصورية التي تؤطرها ، والتي يمكن أن تصلح لوصف وتمييز تصوره عن الموضوعية ، بعيدا عن موضوعات التحليل النفسي .

٣ ـ لكن هذا الاستخدام سيكون ناقصا ومجردا اذا لم يتبعه فحص للتأثيرات التي يفرضها حتما مضمون المعرفة التحليلية كرد فعل بعدي ، وبصورة ضمنية ، على المبادىء الفلسفية ذاتها اذ أن التحليل النفسي لا يكتفي بالارتكاز على مبادىء ، بل انه يخلخل الى حد ما ، عبر الاشكالية التي يرسيها ، عددا من الاشكاليات الفلسفية ، حيث يدفع بها الى تطوير مصطلحاتها وطريقة أدائها .

وهي أيضا ، بمعنى آخر ، « المبادىء الفلسفية » للتحليل النفسي : لكن بدل أن تتخذ موقعها في أعلى البناء فانها تبدو في العمق أي فيها بعد التأثير الذي يحدثه التحليل النفسي في اشكالية المعرفة(٥) . ولن نستطيع قياس الجديد الفرويدي الا عندما نعين ونرسم خطوط القوة المولدة لهذه الهزة .

هكذا نرى أن التفسير للمبادىء لا يظهر كمجرد عملية اخبار أو كترف لا فائدة منه ، بل كشيء يمكن من قياس امتداد الاكتشاف التحليلي ، في تأثيراته المرئية أو الخفية .

الأسس الابستمولوجية للتحليل النفسي

١ ـ نظرية المعرفة التحليلية

وصفنا في موضع آخر موقف فرويد تجاه الفلسفة من حيث هي(٦) فهو يرى فيها عقبة في وجه المعرفة العلمية ، ويرى فيها ، في نفس الآن ، زعما شموليا ينتهي الى ادعاء المعرفة المطلقة(٧) لذلك فهو يتحين كل فرصة لتمييز المعرفة التحليلية عن المعرفة الفلسفية(٨) ويتعين على المرء ، عند بداية البحث حول الأسس الفلسفية للتحليل النفسي ، أن يضع نصب عينيه التصريحات الحاسمة لمؤسسه : « ان المشاكل الفلسفية وصياغاتها غريبة عني لدرجة أني لا أعرف ما أقول عنها »(٩) ، لحد أنه ربما يكون قد « تجنب برفق التقرب من الفلسفة من حيث هي كذلك »(١٠) .

ان ما يدعو الى الوقوف عند هذا الحكم المتعجل ، والى اعادة نسج الأصرة التي يريد فرويد ذاته فصمها هو :

ـ ان فرويد ـ من ناحية ـ لا يستطيع الاستغناء عن نظرية في المعرفة ، ضمنية على الاقل ، وذلك من حيث أنه يسعى الى تحديد هوية موضوع معين بواسطة نوع معين من المعرفة : واذا كان التحليل النفسي حسبه « علما » فانه لا يمكن أن يتجنب مواجهة مسألة المبادىء

(٤) انظر دراستنا حول « المكتشفات الكبرى للتحليل النفسي »

(٥) يتعين مقارنته بالمفعول اللاحق والملحوظ أيضا في عملية الاكتشاف (انظر الجزء اللاحق من هذا البحث)

(٦) فرويد والفلسفة والفلاسفة المذكورة آنفا .

(٧) انظر الكتاب السابق ص ٢٣ و ٤٥ الفصلين الأول والثاني .

(٨) نفس المرجع . المقدمة . ص ١٥ ـ ١٨

(٩) نفس المرجع ص ١٧ ـ ١٨ يتعلق الأمر بسؤال جولييت فانز ـ بوتولبي حول علاقاته بسبينوزا في ١١ أبريل ١٩٣٠ (نفس المرجع ص ٢٤)

(١٠) حياتي والتحليل النفسي ـ الاعمال الكاملة الجزء ١٤ ص ٨٦ .

التي تحكم طرق عمل هذا العلم . والدليل على ذلك هو انشاء كيان نظري خصوصي ، سمي « الميتاسيكولوجيا » ، وهي كيان يستهدف الممارسة ويستخرج من « المواد » تصورا مفهوميا . على فرويد أن يواجه هنا مسألة علاقة التأمل « بالمعطى » ، وهو ما يعني في النهاية ، طرح مسألة مبادئه .(١١) .

ـ من ناحية ثانية ، فان فرويد يستشعر فعلا ، الحاجة الى العودة المرجعية ، بصورة دورية الى أنساق فلسفية ، ربما كانت محددة : وهي شبكة أفلاطون ـ شوبنهور ـ نيتشة(١٢) . ولا يتعلق الأمر هنا باستشهادات ثقافية فقط ، اذ أن فرويد ـ وهو يحاول اضفاء « المشروعية » ، على نفسه وعلى مفاهيمه الخاصة ، بالرجوع الى أعمال سابقة ، وبواسطة هؤلاء الفلاسفة ـ يعين (وهو مار وبصورة لا طائل منها) المشاكل التي سيعود التحليل النفسي الى تناولها ، بل سيعد لها .

يبدو ضمن هذه الشبكة أن رابطة ممتازة تربط التحليل النفسي بتراث فلسفات الغريزة ، ابتداء من شوبنهور الى نيتشة ، ويعترف فرويد ، فعلا ، بوجود تصورات سابقة حول مفهوم الكتب في « العالم كارادة وتمثل » كما يعثر في « ميتافيزيقا الحب والموت » على الحدس المزدوج لسلطة ايروس وتاناتوس ، وأخيرا فانه ليس عديم الصلة بالنزعة التشاؤمية لـ « سيد فرانكفورت » . يبدو شوبنهور بمثابة الفيلسوف الذي استبق بصورة ممتازة الانجيل التحليلي(١٣)

يجد فرويد ، على غرار ذلك ، لدى نيتشه ، استباقا لمبدأ الدوافع الذي هو مبدأ أساس ـ ومما هو ذو دلالة أنه يعثر لديه على اسم « الهو » . كما يستعير منه ، بازاء ذلك ، ملاحظات خاطفة حول الحلم ، والذاكرة ، والذنب(١٤) . ومن الجائز ، على وجه التأكيد ، تنسيق الترابطات المفهومية بين الطرحين : فسنجد فيه التقاء ملحوظا « للبواعث » على هاتين الأرضيتين(١٥) .

نلمس ، عن طريق هذا الانتماء ، الأصل الثقافي للتحليل النفسي ـ وذلك بتناظر مع الأصل العلمي الذي سنذكره فيما بعد ، وفعلا ، يجد التحليل النفسي ذاته ، تبعا لأمنية فرويد الخاصة ، واقعا عند نقطة التقاء هذين الرافدين . لكن تقسيم العمل ينم بصورة دقيقة : ليستعير فرويد من هذه المراجع الفلسفية ، وهي مراجع متميزة ، حدوسا تسمح باستباق ، « وبتخيل » هذا الذي يتجه التحليل النفسي الى اعطائه كيانا محددا ، كما تسمح هذه الحدوس أيضا باضفاء صبغة المشروعية عليه ، وبالعكس ، فان هذه المعرفة موجودة بوضوح على واجهة النماذج الابستمولوجية .

لكن المواجهة بالضبط مع شوبنهور ومع نيتشه تسمح بقياس الخطوة الحاسمة التي تحملها المحاولة الفلسفية الى المحاولة التحليلية . نجد في هذه الفلسفات الغريزية تقييما للغريزة كمبدأ مضف للصدق ، وهو ما سيفتح الباب أمام نظرية للمعنى : ان ما يتمخض بين ارادة الحياة الشوبنهورية وارادة القوة النيتشوية هو سلم القيم الغريزي هذا . ولا يعوقه ذلك عن انتاج « حدوس وملاحظات خاطفة » مرموقة . وهذا يرجع الى أن هذه الفلسفات تقيم علاقة بين نظرية للغريزة و « سيكولوجيا » للبواعث الأخلاقية(١٦) ، مما يؤدي

---

(١١) انظر المكتشفات الكبرى للتحليل النفسي الفقرة ٤ من المدخل

(١٢) انظر دراسة هذه الشبكة في فرويد والفلسفة . القسم الثاني ص ١٢٥ ومابعدها ودراستنا حول « فرويد ونيتشة » باريس المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٨٠

(١٣) انظر بصدد هذه النقطة النص الشهير المسمى « صعوبة في التحليل النفسي » (١٩١٧) ، حيث يموقع فرويد مساهمته بالقياس الى كوبرنيك وداروين ، لكنه يضع في الطليعة شوبنهور ذاته كرائد .

(١٤) انظر تفاصيل ذلك في « فرويد والفلسفة والفلاسفة » القسم الثاني الفصل ٤ ص ١٧٧

(١٥) انظر « فرويد ونيتشه » القسم الأول ص ٦٠ والقسم الثاني ص٧٧

(١٦) انظر اللحظة الحاسمة في علم النفس « لدى نيتشه في فرويد ونيتشه » ص١١٣ ومقدمتنا لكتاب « أصل المشاعر الأخلاقية » لبول ري باريس . م ج ف ١٩٨٢

الى الاشارة الى آثار المعنى الممثلة للحوافز الغريزية . وهذا ما يستبق مبدأ « سيكولوجيا الأعماق » أو « سيكولوجيا الأبعاد السحيقة » كما يعرف فرويد التحليل النفسي .

هكذا نرى أخيرا . أنه اذا لم نعثر لدى شوبنهور ونيتشه على « الأسس الفلسفية » للتحليل النفسي ـ وهو ما يمكن أن يدفعنا الى الاعتقاد بأن التحليل النفسي ـ نجد أساسه في فلسفة ما حتى ولو كانت فلسفة .

عريزة ـ فاننا نكشف فيهما أصلين ينحدر منهما التحليل النفسي ، كما لو أن فرويد على نفسه ضمن « عائلة فكرية » من المفكرين المستقلين ، الذين حظي لديهم نوع المشاكل التي سيتناولها التحليل النفسي ببعض الأهمية .

يتخذ فرويد اذن تجاه هذه القرابة موقفا دالا : فهو يمسك من جهة عن محاولة تنسيق التقاربات لئلا يزكي فكرة « التأسيس » بالمعنى المحدد ، ومن ناحية أخرى فهو يستخرجها ويقدم جردالها كلما بدت منيرة للتحليل النفسي . والمهم كما يوصي بذلك فرويد ، هو التمييز بين ما هو كائن وما يجب أن يكون .

وهذا هو المعنى الرمزي للصيغة الصغيرة المطلقة من طرف فرويد بصدد نيتشه : « ان ما يضايقنا هو أن نيتشه قد حول « الكائن » الى « واجب » . . وامتياز شوبنهور ونيتشه بالضبط هو أنهما قد عينا عبر مستلزمات « القيم » عناصر حاسمة لنفهم ما هو كائن : لكننا نفهم أن التحليل النفسي ، وهو يضع نفسه ، تبعا لأمنية فرويد ، ضمن مجال « ما هو كائن » فان الأسس يتعين البحث عنها على وجه الخصوص في الجانب المتعلق بطرائف المعرفة(١٧)

يتعين علينا اذن ، حتى نضع المبادىء الفلسفية للتحليل النفسي ضمن ألفاظها بالضبط ، أن نترك لفرويد أمر تأكيد نفوره من العقلانية الفلسفية ، وهو ما يتعين أن يثنينا عن محاولة صياغة « منظومة فلسفية » طالما تحدث عنها الكثيرون بالنسبة للتحليل النفسي(١٨) ، ومن ناحية أخرى ، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الجسور التي تربط التحليل النفسي ـ ولو بجسمه من حيث هو جسم مقاوم ـ بمجريات فلسفية : سواء في الداخل ، من أجل تلبية حاجات تنظيره الخاص ، أو من الخارج ، في « اعادة تناول » ـ في المعنى القوي لهذا اللفظ ـ مسائل مترابطة ضمن اشكاليات فلسفية .

وهذان المطلبان متلائمان لدرجة أن فرويد ذاته هو الذي يعين ـ في نصه الخاص ـ خطوط القوة التي يتعين اتباعها لمساءلة هذه العلاقة .

والآن وقد أصبح التحليل النفسي يقدم نفسه كمعرفة (ابيستيميه) فان من المفروض عليه أنْ يواجه ، ولو ضمنيا مسألة شروط المعرفة ، أي المسألة الابستمولوجية(١٩) .

تأخذ هذه المسألة صورة سؤالين مترابطين :

أ ـ من ناحية أولى ، تدعى هذه المعرفة لدى فرويد كونها علما ، وبالضبط علما للطبيعة ، أي علما يعتمد على منهجية دقيقة تم اختيارها في ميدان الظواهر الطبيعية .

ب ـ من ناحية أخرى ، تتعلق هذه المعرفة بصنف من الظواهر ـ النفسية ـ اللاشعورية الخاصة : وحتى بدون أن يتطرق أيضا لمسألة خصوصية الموضوع أي اللاشعور ، فان التحليل النفسي مدعو الى مواجهة المسألة النوعية المتعلقة بالمعرفة النفسية ـ المنطقية .

---

(١٧) دقائق جمعية التحليل النفسي لفيينا . باريس ـ غاليمار جزء ص ٣٦ (جلسة ٢٨ أكتوبر ١٩٠٨)

(١٨) انظر الرفض الصريح بصدد مرحلة بوتنام حيث يقدم فرويد المنظومة الفلسفية كمنظومة تأملية على وجه الخصوص ص ٤٧ ـ ٤٨

(١٩) انظر كتابنا مدخل الى الابستمولوجيا الفرويدية باريس مايو ١٩٨١ ٤٠ ـ ٤١

ان أدبا بكامله ، يطرح في الربع الأخير من القرن التاسع عشر مسألة المنهج : كان الأمر يتعلق بضبط مسألة ما اذا كانت « علوم الروح » أو الانسان مدعوة الى الرجوع الى منهج خاص « تفهمي » ، بالتعارض مع المنهج « التفسيري » الخاص بـ « علوم الطبيعة » . وفعلا فان مسألة المنهج هامة كانت ذات انعكاس ميتافيزيقي جلي : وهو أن نعرف كيف نتصور التمييز في المعرفة بين « طبيعة الروح » . سيفترض التمييز الابستمولوجي عدم اتصال بين الظواهر « الطبيعية » والظواهر « الروحية » ، في حين أن عملية التوحيد تفترض الاتصال بل الاختزال . نفهم أخيرا ان علم النفس مقحم بصورة خاصة في هذا النقاش الفلسفي والمنهجي ، من خلال موضوعه ذاته .

وأخيرا سيبقى لفرويد مدار ابستمولوجي أعم : وهو امكانية المعرفة العلمية ذاتها من حيث أنها تصطدم بحدود الواقع . ان التيارات الكنطية الجديدة والوضعية تركز على حدود المعرفة : وتقدم العالم الفيزيائي ديبوار يموت لهذا الموقف ـ المشار اليه (« لا أدرية » ـ شعاره : « Ignoramus m Ignorabimus » (نحن نجهل ، نحن نجهل (الى الأبد)[٢٠] .

٢ ـ المبادىء الابستمولوجية للتحليل النفسي

يكفي هذا التذكير لنلاحظ بأن مؤسس التحليل النفسي ينشىء مبدأين عامين هما بمثابة عماد لبنائه :

أ ـ مبدأ واحدي : يرفض فرويد أن يقوم التحليل النفسي في انفصال « علوم الطبيعة » . بل انه يضعه جهازا على خط نموذج مستلهم من الفيزياء والكيمياء ، بمعنى أن المثال سيكون هو القدرة على معالجة العمليات النفسية ـ اللاشعورية حسب مثال الفهم المستمد من العلوم الفيزيائية ـ الكيميائية[٢١] .

ب ـ مبدأ لا أدري : يضع فرويد نفسه ضمن التيار الذي يشير اليه لانج (Lange) اشارة دالة « علم نفس بدون نفس » وهذا يعني أن التحليل النفسي لا يسعى الى معرفة « شيء في ذاته » ـ وليكن النفس واللاشعور : أنا « فئة من الظواهر » يتعين أن تشكل موضوعية « العلم التحليلي »[٢٢] .

هكذا ستتجه المعرفة التحليلية مع ذلك ، وهي مزودة بهذه الحمولة من المبادىء الأولية الى التماس طريقة خاصة ، مطابقة لموضوعها ـ أي بالضبط للعمليات اللاشعورية . وقد دعا فرويد هذه الطريقة باكرا (١٨٩٥) بـ « الميتاسيكولوجيا » ، قبل أن يحاول صياغة مفاهيمها (١٩١٥) ، بصورة متقطعة[٢٣] . يجب أن نفهم من هذا المصطلح أنه يعني معرفة تلائم موضوعية خاصة ـ الظواهر اللاشعورية التي تتجاوز المعطى المباشر : انها ضرب من « ما يجاوز الموضوعية » ، لأنها تقود الى « ما بعد الشعور » .

يتضمن ذلك عقلانية خاصة ، تطلب « تخيلا نظريا »[٢٤] يستلزم « نقلا » نشيطا للعناصر . وفرويد لا يتردد في مقارنة الميتاسيكولوجيا بـ « ساحرة »[٢٥] ، مما يبرز بأنه يطور بصورة خصبة المبادىء ذات الطابع

(٢٠) نفس المرجع ص ٢٨ ـ ٧١

(٢١) نفس المرجع الفصل الاول والثاني ص ٣٩ ومابعدها وص ٥١ ومابعدها .

(٢٢) نفس المرجع الفصل الثالث ص ٦٧ ومابعدها

(٢٣) حول منشأ مدلول الميتاسيكولوجيا انظر « فرويد والفلسفة . . » ص ٦٨ . و « مدخل الى الابستمولوجيا الفرويدية » ص ١٢٢ ـ ١٢٤ ، هذا فيما يخص شكل الميتاسيكولوجيا ، اما فيما يخص مضمونها انظر منشأ الاكتشاف انظر بحثنا « المكتشفات الكبرى »

(٢٤) « مدخل الى الابستمولوجيا الفرويدية » ص ٩٠ ـ ٩٤

(٢٥) انظر « تحليل منته وتحليل لاينتهي » الاعمال الكاملة . ج ١٦ ص ٦٩

الوضعي التي استعارها من تصور العلم لدى « مدرسة فيينا » لارنست ماخ على وجه الخصوص[٢٦] .

وبالاضافة الى ذلك فان احد الأسباب الخفية لقوة الجهاز المعرفي للتحليل النفسي يقوم في حركة الوفاء للمبادىء العلموية لعصره وفي الانتهاك الرفيع لها تحت ضغط موضوعه الخاص .

٣ ـ مبادىء التفسير التحليلي : الميتاسيكولوجيا

لكن يبقى هناك مستوى أخير يتعين فحصه في هذه البنية الفوقية الابستمولوجية ، وهو انتظام البناء الميتاسيكولوجي . ففرويد « يقترح أن نتحدث عن تقديم » ميتاسيكولوجي عندما ننجح في وصف عملية نفسية ما من خلال العلاقات الدينامية والمكانية والاقتصادية[٢٧] .

وهذا التوزيع « المواد الميتاسيكولوجية » ليس توزيعا عرضيا : بل انه يرتكز هنا أيضا على مثال للفهم ، من أصل فيزيائي ، مؤداه أنه لا يمكن معالجة ظاهرة ما الا بارجاعها الى مجال القوى التي تحركها ، والى المواقع (أو الامكنة) التي تسمح بقراءة انتقالها ، وأخيرا الى سير الطاقة التي تمثلها الظاهرة .

« مثال الفهم » هذا يتضمن مرتكزا فلسفيا يمكننا أن نفهمه أحسن عندما نصفه بما يميزه عن العقلانية الجدلية[٢٨] ، المستمدة من هيجل مثلا :

أ ـ تفترض الاحالة الى التقسيم المكاني (La topique) مرجعا مكانيا ، يقتضي تصور العمليات من خلال ألفاظ الانزلاق أو الانتقال من مكان الى آخر ـ كما لو أن الممارسة التشريحية الأصلية لفرويد كانت قد تحولت الى مطلب معرفي . يتعارض هذا التجانس خصوصا مع المبدأ الجدلي بضرورة كيفية لما هو من أصل مختلف والذي يتجاوزه الفكر ، خلال الزمن ، بواسطة التناقض . وهذا ما يمكن أن ندعوه بالأساس والمكان البنيوي .

ب ـ تؤكد الاحالة الى العنصر الاقتصادي والبحث عن متجانس كمي بالتعارض مع عقلانية للكيفية . فالتكميم يعني فعلا العودة الى « ذات الشيء » . وفي ترابط مع ذلك فان « العمل » النفسي متصور كعمل غير خلاق ، أي محول فقط ، من حيث أنه ليس الا نتيجة لمطلب اقتصادي في فائض من الطاقة . وهو ما يمكن أن ندعوه الأساس القياسي النفسي للميتاسيكولوجيا .

جـ ـ وبالمقابل فان العودة الى الدينامية تدخل مدلولات تعارض القوى ـ صراع ما كبت ، الخ .... : لكن لا يتعين تصور ذلك كتعارض تناقض في اطار معنى زمنية جدلية : ان الأمر يتعلق بامكانية استبدالية للاشباع بين قوى غير متلائمة ، ينتهي الى تنازل متبادل والى تشكلات وسيطة .

وهكذا فاللاشعور يجهل النفي ، كما يجهل الزمن : لا يمكن أن يكون هناك انتاج للنفي ، كما أن النفسية أيضا تنتظم في بنية صراعية من عدم التلاؤم بين مطالب متعارضة . وهذا هو الأساس الحركي للتحليل النفسي ، هذا الأساس الذي يفرض وصف منظومات التعارض داخل جهاز نفسي موصوف على هيأة مجموعة من الحركات الخاصة بمنظومة مادية .

من المشروع أن نبرز ، وذلك بدلالة هذه البؤرة ، ولما فعلنا ذلك في مكان آخر[٢٩] ترابط الأبعاد الميتاسيكولوجية ، انطلاقا من مبادىء تحملها الممارسة

---

(٢٦) حول تأثير ماخ على فرويد انظر مدخل الى الابستمولوجيا .. ص ٧٣ ..

(٢٧) في « الميتاسيكولوجيا » ، « اللاشعور » الاعمال . ج ١٠ ص ٢٨١

(٢٨) انظر حول هذه المواجهة مساهمتنا في ندوة « الاوضاع الحالية للجدل » المقدمة بعنوان الجدل والميتاسيكولوجيا المنشورة بباريس دار أنتروبوس سنة ١٩٨٠ في مجلد بعنوان الأوضاع الحالية للجدل » .

(٢٩) « مدخل الى الابستمولوجيا الفرويدية » القسم الثاني ص ٩٥

العلمية : بروكه ، هيربارة ، فخنر ، هلمولتز ، ماير . استوالد . وهذا يبرز الى أي مدى يحدد ويوجه التصور العلمي عملية التقطيع الموضوعي التي أجراها التحليل النفسي .

الا أننا ـ وقد وصلنا الى هذه النقطة ـ فاننا نلمس الى حد ما النهاية الفاصلة بين شكل الموضوعية والموضوع ذاته .

٤ ـ من الموضوع الى المعرفة

يجب أن نراعي أن فرويد ، وهو ينتج موضوعه ، بمعونة المبادىء الابستمولوجية السابقة ، فانه سيولد أثارا غير متوقعة على المبادىء المكتسبة داخل الاشكاليات الفلسفية . ان فرويد ، وهو ينشىء موضوعه الخاص ، مضطر فعلا لأن يقدم لنفسه مبادىء ضمنية ستعود ، بواسطة نوع من القفزة ، ضمن عدد من القضايا الأساسية للفلسفة ، هذه القضايا التي يمكن رصدها وتعيينها في المراجع المصرح بها أو المجندة بحكمة من أجل حاجات التفسير التحليلي . يمكن أن نكون قد مسسنا بذلك المبادىء الفلسفية الأكثر دقة والأكثر حيوية في التحليل النفسي . لكن يتعين علينا ، من أجل تحديدها ، وبدل الانطلاق من المبادىء التي ينتهجها التحليل النفسي ، أن نستنبط من القضايا الاساسية المبادىء التي تتجلى فيها . ومن حيث أن المدارات الفلسفية قد تم تعبئتها من طرف السيكولوجيا ، فان الأمر سيتعلق بالتساؤل عن الآثار التي تركها النفسي على تصور النفس وعلى تمثل وتصور علاقات النفس بالجسم ، وعلى تصور العلاقة بين التفكير والمعطى ، وأخيرا على تصور علاقة الذاتية بالواقع .

المدارات الفلسفية للتحليل النفسي

أولا ـ اللاشعور والتمثيل :

ان المدار المركزي للتحليل النفسي هو نظرية اللاشعور : وهو التفكير في كيان معرفة نوعية حاضرة في الذات بالرغم منها . ومن ثمة تطرح مسألة كيان التمثل وكيان الذات نفسها ، من حيث أنها يمكن ألا تكون حاضرة في تمثلها ، كما يريد ذلك التقليد الفلسفي الديكارتي .

ان فرويد يعترف بأن « الفلسفة قد اهتمت ، بدون شك ، وبصورة متكررة بمسألة اللاشعور»[٣٠] . ومن ثمة فان الحديث التحليلي حول اللاشعور مضطر لأن يحدد موقعه بالنسبة الى هذا التفكير ويفهم ما يعنيه مأزق الحديث الفلسفي السابق بفرويد حول اللاشعور يكون بالامكان تحديد عملية مراجعة الأسس الأصلية التي تقتضيها النظرية التحليلية في اللاشعور .

بيد أن هذا المأزق يتجسد في ميل اما الى انكار وجود اللاشعور أو في ميل الى رفعه الى مرتبة عليا كمبدأ صوفي : « أما أن لا شعورهم كان شيئا صوفيا غير قابل للادراك واللمس ، أي شيئا تظل علاقته بالنفس غارقة في الغموض ، واما أنهم طابقوا بين النفس والشعور واستخلصوا من هذا التعريف أن اللاشعور ليس كيانا نفسيا[٣١] » . يتعلق الأمر اذن بمسألة التفكير في أسباب الارتباك الفلسفي الذي سيحاول التدخل التحليلي فك عقدته .

لا يمكن ، من ناحية أولى ، أن يعني اللاشعور التحليلي الا كونه فئة من الظواهر النفسية من نوع خاص ، وليس لاشعورا ذا اسم خصوصي ، ومن ناحية أخرى فان هذه الفئة من الظواهر تفرض ضرورة

(٣٠) « أهمية التحليل النفسي » سنة ١٩١٣ القسم الثاني الترجمة الفرنسية ريتز ص ٧٥ .

(٣١) نفس المرجع

التمييز بين ما ينتمي الى الوعي وبين ما هو نفسي ، وذلك بارجاع هذا العنصر الواعي الى كونه مجرد محمول غير ضروري : ومن ثمة يرجع اللاشعور الى كونه « صفة يمكن أن تدخل ضمن فعل فردي واع ، كما يمكنه ألا يدخل ضمن هذا الفعل ، وألا يعدل منه شيئا ، اذا بقي على حالته(٣٢) .

لكن التحليل النفسي يخلخل بذلك استقرار قارة واسعة من الميتافيزيقا ، أي ما يتعلق بتعريف النفس ، كما يخلخل في نفس الوقت علاقة النفس مع الجسم . وفعلا فان « نزعة الوعي » ناتجة عن المجال الفلسفي - تعني نزعة الوعي التعادل بين ما هو من قبيل الوعي وما هو نفسي ، أو تعنى أولوية الوعي - وهذه النزعة ستشكل عائقا أمام امكان قبول اللاشعور كموضوع سيكولوجي . ان النفس موزعة بتآن مع الجسم - وهو ما تحافظ عليه الثنائية الديكارتية - وهي متطابقة مع الفكر ، الذي هو نفسه عنصر مشكل لعلاقة الذات بنفسها ، وهي العلاقة التي ينشئها الوعي .

سيكون من المفيد أن ندرك جيدا هذه الدائرة : نفس - فكر - وعي التي سيفككها التحليل النفسي . يعتبر ديكارت أن « الفكر » هو : « كل ما يقع فينا بحيث ندركه مباشرة بأنفسنا » وهو ما يفرض ، بالارتباط مع ذلك ، اعتبار الفكر كشيء أساسي بل مطابق للنفس : « شيء مفكر ، أي روح ، أي نفس ، أي ذهن ، أي عقل »(٣٣) . يقوم جوهر النفس في الفكر اذن . وبتواز مع ذلك فان معرفة النفس ، وهي معرفة قائمة على التفكير الذاتي أو الوعي ، تسبق بالضرورة معرفة الجسم . إن النفس الانسانية « أكثر قابلية لأن تعرف » من الجسم ، وذلك من حيث أنها « متميزة فعليا عن الجسم » .

نرى ، نتيجة لهذا التذكير ، أن أولوية الوعي ، كعلم يفتح باب ادراك الذات لنفسها ، قضية مرتبطة بقضية ميتافيزيقية تخص أولوية النفس على الجسم .

وبالتالي فان كل مالا يفكر يسقط ، بصورة ما ، في الجسم ، أو في الحدود بين النفس والجسم - الذي يمتلك وظيفة غامضة في تعيين الحدود القصوى لثنائية النفس - الجسم . هكذا نفهم أن ما يحال الى فئة الادراكات الواضحة والمتميزة ، أو الواعية بالمعنى الخاص للكلمة ، فهو ليس الا « ادراكات ملتبسة » . لا يمكن اذن أن يمتلك اللاشعور في منظور فلسفة الوعي كيانا خاصا به : فهو لن يكون الا فتات الوعي ، أي درجة دنيا من الوعي . بل انه يمكن أن يؤخذ على ديكارت - كما فعل ليبنتز - كونه « اعتبر بمثابة لا شيء الادراكات التي لم ننتبه لها » أي الادراكات الصغيرة أو « الادراكات غير المحسوسة »(٣٤) .

وبايجاز فان اللاشعور لم يكن ليمتلك ضمن هذه الخطاطة كيانا معترفا به : انه ليس فقط هذا الذي لا ندركه ، في حين يتعين علينا ادراكه ببذل بعض الانتباه أو « باجهاد الفكر » ، كما أن اللاشعور ليس أيضا هو الاختلاط الذي يبثه الجسم في النفس ، بسبب الرابطة الفعلية التي تشده اليها . ان اللاشعور هو الشيء بمثابة مبدأ عدم المعرفة أو عدم التعرف الحاضر في الذات نفسها والمقسم لوعيها ، والمدخل للاضطراب في علاقة الذات بفكرتها عن نفسها .

---

(٣٢)« المقاومات المبداة تجاه التحليل النفسي » سنة ١٩٢٥ الاعمال ص١٠٣ انظر حول هذه النقطة المتعلقة بموقف الفلاسفة من اللاشعور : « فرويد والفلسفة . . . » ص ٢٣ - ٤٤

(٣٣) « مبادىء الفلسفة » الفصل الأول ص ٩

(٣٤) « أبحاث جديدة حول الذهن البشري » الكتاب الثاني الفصل التاسع

هكذا نفهم اغراء الارتداد الى واحدية اللاشعور ، من أجل الافلات من نزعة الوعي الثنائية ، وهكذا نتصور ، على غرار فلسفات الحياة ، مبدأ مطلقا ينعكس في النفس والجسم كما لو كان ينعكس عبر العالم أو الكائن . وفي عصر فرويد نجد مثالا صارخا لذلك في فلسفة ادوار دفون هارتمان ، مافس شوبنهور[٣٥] . وهذا يفترض اذن رفضا للثنائية التي يعارضها المبدأ الواحدي للوحدة الانثروبولوجية والانطولوجية ، وفي ارتباط مع ذلك رفض العقلانية التي يعارضها مبدأ يخالف (لا عقلانية) .

كما ان التحليل النفسي لا يتعرف على ذاته أيضا في هذه الاستراتيجية الفلسفية : اذ أن نتيجتها المثيرة هي ابعاد اللاشعور عن الحياة النفسية بتحويله « الى شيء صوفي ، غير قابل للادراك واللمس » . وبالتالي فان « علاقته بالنفس » ستصبح « غير مفهومة » ان فرويد بتأكيده أن اللاشعور « يتعين أن يظل موضوع السيكولوجيا »[٣٦] ، يسند لنفسه مهمة مساءلة عدم المعرفة على المستوى الملازم والتصور .

ان الموقع الخاص للتحليل النفسي يكشف في نفس الوقت أن صوفية وخفاء اللاشعور يمكن أن تستخدم كذريعة من طرف نزعة الوعي المضادة . ان قدر الفلسفة الثنائية هو القيام بردود فعل يائسة تتسبب في افلات اللاشعور من معرفة النفس . لكن فرويد يؤكد « الطابع النفسي » للاشعور : ليس هناك وسيلة لمقاربته سوى « من جانب علاقته مع الوعي » ، مثلا « أما مقاربته من جانب العملية الجسمية فيبدو متعذرا الى حد الآن » .

بذلك نلمس ما يفرضه التصور التحليلي للاشعور من مراجعة عميقة للأسس الفلسفية .

١ - لا ترتسم ثورة اللاشعور في أي مكان بقدر ما ترتسم على مستوى الذات : يتعين اذن أن نتصور تقسيم الذات بالنسبة الى تمثلها (تصورها) في مداه الاقصى .

٢ - لكن يتعين تسجيل هذه الثورة - التي « تديم » الى حد ما الثنائية في التصور في قلب الذات نفسها .

ثانيا - الدافع كخط حدود بين النفس والجسم

لكن التحليل النفسي يسم أيضا المصادرة الثنائية بمعنى آخر . لا يمكن أن نتجاهل فعلا اشارة فرويد : « يتعين أن يفرض وجود النشاط النفسي اللاشعوري على الفلسفة أن تعدل ، فرضياتها حول العلاقة بين ما هو نفسي وما هو جسمي الى أن تصبح ملائمة للمعرفة الجديدة » .[٣٧]

كما لا يمكننا أيضا أن نهمل بأن قوام النشاط النفسي اللاشعوري هو بالنسبة لفرويد ، من طبيعة دافعية . لكن فرويد خلال انشائه الميتاسيكولوجي لهذا المفهوم الأساسي يعلن أن « مفهوم » الدافع « يبدو لنا بمثابة مفهوم حدودي بين ما هو نفسي وما هو جسمي » ، فهو يصدر من داخل الجسم ويصل الى النفس « كمقياس لمطلب العمل الذي هو مفروض على النفس نتيجة ارتباطها بما هو جسمي » .

ان الدافع[٣٨] هبة نفسية ، لها منبعها في الجسم « عملية نفسية محددة في الموقع في أحد الأعضاء » - يعتبر هدفها هو الاشباع أو ازالة حالة التهيج بواسطة موضوع . فالدافع يحدد بهذا المعنى ملتقى نوعين من

(٣٥) انظر فلسفته في اللاشعور ١٨٦٣ . وحول العلاقات القائمة بين هارتمان وفرويد انظر . « فرويد والفلسفة . » .
(٣٦) « أهمية التحليل النفسي »
(٣٧) نفس المرجع
(٣٨) « الدوافع ومصيرها »

العمليات ، مسجلا نوعا من الحدث الجسمي في سجل التمثيل الذي يأخذ منه اتجاهه .

يطرح على فرويد هنا اذن أن يحل مسألة رفيعة ، تمكنه من ابعاد الثنائية : وهو يقوم بذلك بواسطة ادخال مدلول « ممثل ـ تمثيل » . وبفضل هذا المدلول سيستمد الدافع ـ الذي يظل في حد ذاته خارج عملية الكبت ـ الى حد ما نيابته في الحياة النفسية . لا يمكن للدافع أن يندرج في العمليات النفسية الا من خلال توسط عملية التمثيل (La representation) . ومن جهة أخرى ، فالدافع يمثل نفسه بواسطة عنصر غير تمثيلي ، وهو « كمية الوجدان » . ان الدافع يعبر عن ذاته في الحياة النفسية على هيئة عمل تمثيلي وعلى هيئة تفريغ للوجدان في نفس الوقت .

هكذا نرى كيف يواجه فرويد ـ وهو يتساءل بصدد هذه المشكلة ـ عبر ممارسته الخاصة ، مسألة تتعلق بعمق الاشكالية النفسية : ان قبول فكرة اللاشعور يرغمنا أن نتصور علاقة انابة دالة للدافع ، الذى هو واقع جسمى ، لدى الحياة النفسية . ومن ثمة يتم اقصاء :

أ ـ الثنائية الخالصة والبسيطة أى ثنائية النفس والجسم .

ب ـ التوازى التام والبسيط بين المستويين النفسي والجسمى ـ وهو حل تميل بعض تيارات علم النفس الى تزكيته .

جـ ـ نزعة عليه ، تميل الى أن تجعل النفس مفعول « علة » قائمة فى الجسم .

لكننا نلاحظ أيضا ترددا دالا فيما يخص استحضار « المدلول » و « الدال » ضمن هذه العلاقة . يصبح الدافع يلعب دور مدلول من حيث ان الوجدان والتمثيل ينيبانه عنهما ، [39] لكن يبدو ان الدافع يلعب ، فى دراسة فرويد حول « الدوافع ومصيرها » ، كما فى نصوص اخرى [40] ، دور « ممثل نفسى » : والمدلول ، فى هذه الحالة ، تشكله « التهيجات التى تأتى من داخل الجسم وتمس النفس [41] » ـ وهى صيغة تزداد بصورة واضحة على اللغة الميتافيزيقية . يبدو لنا أن عدم الانسجام الدلالى الظاهر هذا يمكن ان يفسر بدلالة الواقع وبعبارة اخرى فان الدافع ، من حيث انه واقع على الحدود ، يشتغل تارة بجانب الجسم (حيث يؤدى وظيفته مدلول) ، وتارة بجانب النفس (وهو ما يجعله يختلط عمليا بالممثل Le repesentant . كما لو أنه كان قادرا على ان يمثل نفسه .

من الواضح ، على كل حال ، ان الدافع هو شيء آخر غير « الغريزة » ، بسبب قابليته لتغيير هدفه وتغيير موضوعه وبسبب تمثيليته معا .

ثالثا : التدوين والتمثيل * : نظرية الذاكرة

يمكن أن نتابع الأثار التى تركها هذا الارباك الذى ألحقه التحليل النفسي بتصور ثنائية الواجدان وبالتمثيلية ، وذلك بصدد نقطة أساسية هى تصور الذاكرة .

نلاحظ أولا ان الذاكرة لم تعد تعنى لدى فرويد

(٣٩) « الكتب » ١٩١٥

(٤٠) انظر بحث في حالة شريبر ١٩١١ . الاعمال ج ٨ . ص ٣١١ وكذا ثلاثة أبحاث حول نظرية الجنس الاعمال ج ٥ ص ٦٧ و « موجز في التحليل النفسي » الاعمال ج ١٧ ص ٧٠ .

(٤١) « الدوافع ومصيرها » الاعمال . ج ١٠ ص ٢٤٤

* التدوين Imscription أي تسجيل أو ارتسام الذكريات في النفس كلمة Representation تعني مدلولين :

١ : التمثل أو التصور أي مايمثل في النفس أو تتمثله النفس ، ،

٢ الانابة والتوكيل ، لذلك يجب التمييز بين المعنيين حسب السياق .

ملكة خاصة ، بل ستصبح ـ اذا شئنا ـ لفظنا خاصا للاشارة الى كيفية عمل وحدات منفصلة هى « الآثار التذكرية » . وهى آثار (Traces) تشير الى كيفية ارتسام او تدوين (inscription) الأحداث وذلك بالعودة الى صياغة المفهومية العصبية الفسيولوجية لتلك الفترة كمرجع يستند اليه .

لكن فرويد لا يتوقف عند حد احصاء التذكرية : فهو لا يكف عن التساؤ ل عن كيفية حدوث عمليات التدوين هذه . وهكذا فان من الممكن تعريف النظرية التحليلية بأنها تأمل فى شروط امكان الأثر التذكرى ، اى حول شروط امكان تدوين حدث ما فى النفس .

يرجع فرويد أولا التدوينات الى « أرشيفات » ـ حسب التشبيه المستعمل آنذاك لوصف انتظام الحياة الهستيرية [٤٢] . بل انه بفضل هذا الانتظام يمكن « فحص » هذه الارشيفات بطريقة منهجية وهذا التشبيه يحيل الى تفسير يستعمل ألفاظ التراتب والنواة . يتعين اذن تصور « مركز » رأى مكبوت أصلى مولد للمرض ـ ينتظم حواليه عدد من المستويات اذ كلما اقتربنا من المحيط ، كلما امكن لهذه الذكريات « أن تدلف بسهولة الى الذاكرة » اى الى الاستعادة التذكرية . [٤٣]

سيولد ذلك ، من خلال اعداد الميتاسيكولوجيا ، تمثيلا مكانيا معبرا عنه من خلال ألفاظ « الانساق » . وهذه الامكنة تشير ، فى الاصل ، الى انساق منظمة للتدوين . يصادر الجنين المكانى الأول على وجود انساق تذكرية قابلة للتعيين بواسطة نوع من التجميع للتمثيلات : تجتذب هذه « المنظومات » نوعاما «نظام تتابع وتداول » يتقدم بالتدريج أو يتراجع بالتدريج [٤٤] . يوجز فرويد الجدة التى يشعر بها ، أصلا ، فى تصوره للذاكرة قائلا : « انطلق فى أبحاثى من فرضية أن ميكانيزما النفسي قد استتب بواسطة عملية تراتب : فالمواد الحاضرة على هيئة آثار تذكرية يتم تحريكها بين الفنية والاخرى تبعا للظروف الجديدة . ان ما هو جديد جدة أساسية فى نظريتى هو فكرة أن الذاكرة حاضرة لا مرة واحدة بل عدة مرات وأنها تتألف من أنواع مختلفة من « العلامات » . » [٤٥]

ومن ثمة فان السؤ ال الذى يتعين طرحه ، انطلاقا من تعدد « الذاكرات » هذا سيكون اذن من شقين :

أ ـ كيف يكون الارتسام ممكنا ؟ ـ اذن : كيف تشتغل هذه « المنظومات » ؟

ب ـ كيف يكون من الممكن تطوير المنظومات بحيث يتم استحضار الوعى بدل الاثر التذكرى ؟

يمكن أن نقول ان كل التصور المكاني الذى أعده فرويد يستهدف الاجابة على السؤ ال . فمن نتائج الثلاثى للمنظومات : اللاشعور/ ما قبل الشعور/ الشعور ضمن التأويل الاول والى حد ما في التقسيم اللاحق : الانا / الهو/ الانا الاعلى ، محاولة ـ الاجابة عن هذا السؤ ال المتعلق بالتدوين والتداول . وهذا ما يدفع فرويد الى أن يقارن ، بانتظام ، الجهاز النفسي بميكروسكوب ، ذى تعقد خاص أو بمنظار مقرب (تلسكوب) ـ ذى نقط « نموذجية » او « ضمنية » [٤٦] . وبهذا المعنى فان التشبيه المكاني (La topigue) ينقل المسألة الفلسفية القديمة المتعلقة بالذاكرة الى « نظام نسقى » خاص . بل ان

(٤٢) « دراسات حول الهستيريا » ج ٤ و « السيكولوجيا العلاجية للهستيريا » الفقرة الثالثة الاعمال ج . ص ٢٩٢
(٤٣) نفس المرجع ص ٢٩٣
(٤٤) « تفسير الاحلام » الاعمال ٢ و٣
(٤٥) رسالة الى فليس رقم ٥٢ بتاريخ ٦ ديسمبر ١٨٩٦ في « مولد التحليل النفسى » ص١٥٣ ـ ١٥٤
(٤٦) تفسير الاحلام «

المسألة المركزية حول الوعي واللا وعي تبدو كأحد مظاهر هذا السؤال العام : أولعلها بالاحرى نتيجته المتميزة . ان مسألة الكبت التي هي « حجر الزاوية بالنسبة للنظرية التحليلية » (٤٧) مشروطة بمسألة « الاستبقاء » هامة وباعادة تنشيط الأثر ، التي لا تكف عن اثارة الاهاش فرويد . وهو يعبر عن ذلك بصورة مباشرة في كتابه « قلق في الحضارة » : فهو يصف مشكلة « الاحتفاظ بالانطباعات في النفس » بأنها « مغرية » .

وبعبارة اخرى : « لا شيء من الحياة النفسية يمكن ان يضيع ، لا شيء مما تكون يمكن ان يختفي ، كل شيء محتفظ به بصورة ما يمكن ان يظهر من جديد في بعض الظروف الملائمة (٤٨) . » . يتعلق الامر هنا بالتشبيه الاركيولوجي الذي يفرض نفسه : ستكون الحياة النفسية متراتبة مثل روما ، « المدينة الخالدة » (يأخذ اللفظ هنا كامل معناه) ، المكونة من بقايا معمارية متوالية ومتراصة . أو ، اذا استخدمنا الفاظا تطورية ، فانه يتعين ان نتصور حقا « صمود كل المراحل السابقة داخل المرحلة الختامية »

لكن ، كيف يمكن ان يكون ذلك ممكنا اذن ؟ كيف يمكن للماضي أن يدوم ؟ ألا نلمس بذلك أثرا سحريا ؟ أي امكانية الاحتفاظ والانبثاق في كل لحظة . يجب ان نفهم جيدا أن فرويد يجد نفسه هنا في وضعية حديدة بالنسبة للمشكلة الكلاسيكية المتعلقة بالذاكرة . وهذه المشكلة الكلاسيكية تتراوح بين تصور ترابطي وتجريبي ، يعرف الذاكرة من خلال عملية تكرار أحد العناصر ، تبعا لترديد ميكانيكي ، وتصور يصادر على مبدأ نشيط للتذكر ، نابع من النفس وقادر ، بفعل تلقائيته الخاصة ، على اضفاء معنى على آثار خالية هي ذاتها من المعنى . ما يثير الانتباه هو أن فرويد يرفض أن يختار . في الظاهر ، يبدو أنه مشدود الى تأويل ترابطي . لكن ، اذا كان قد ظل داخل هذا الاطار ، فانه لن يكون لديه اى سبب يدعوه الى الاندهاش تجاه هذه القدرة الخاصة لدى الذاكرة على بعث الذكريات . والنظرية الترابطية التجريبية ، في العمق ، ترجع عملية بعث الذكريات الى الانطباع والى التقبل ، في حين أن النظرية « الروحية » ترجع بالتقبل الى مبدأ فعال ونشيط لبعث الذكريات . يريد فرويد اذن أن يعثر على نسق يمكن ضمنه تصور النظريتين معا وبتآن .

والأمر هنا لا يتعلق فقط بمطلب سيكولوجي او فلسفي : بل ان الأمر يتعلق بضرورة أخذ المفعول السريري للأثار التذكرية بعين الاعتبار . وما تكشف عنه هذه الالفاظ ليس شيئا آخر سوى الرغبة . إن الرغبة تعني لدى فرويد ـ وذلك في تعارض مع النظريات الابداعية والرومانسية ـ مبدأ ميكانيكيا أساساً ففي « تفسير الاحلام » يربط فرويد الرغبة « بتجربة الاشباع » التي تظل تبعا لها « الصورة التذكرية لادراك ما مترابطة مع الاثر التذكري للتهيج الناتج عن الحاجة (٤٩) » وفعلا فإنه » بمجرد ما تعود الحاجة من جديد ، فانه سيتولد ، بفضل الترابط الحاصل ، انفعال نفسي .

سيحاول استثمار الصورة التذكرية لهذا الادراك بل سيحاول حتى استحضار هذا الادراك نفسه ، اى إحياء وضعية الاشباع الأول : ومثل هذا الانفعال هو ما سندعوه بالرغبة ، إن ظهور الادراك من جديد هو اكتمال الرغبة » .

---

(٤٧) « من أجل كتابة تاريخ حركة التحليل النفسي » ١٩١٤ الاعمال ج ١٠ ص ٥٤

(٤٨) الاعمال ج٢ و ٣ ص ٥٧١

(٤٩) الاعمال الجزء ١٤ . ص٣ ـ ٨ . استشهاد من الترجمة الفرنسية الواردة في « المجلة الفرنسية للتحليل النفسي » ص ١٩٨١ رقم ٥ .

ليس هناك اذن مبدأ رغبة خلاق : كل شيء ينطلق من الحاجة ، مولدا تهيجا ، كان قد تحول الى أثر تذكرى ، يرتبط هو ذاته بـ « الصورة التذكرية » لادراك معين : ليست الرغبة أكثر ولا أقل من كونها الانفعال المتعلق باعادة استثمار الصورة المرتبطة بأثر الحاجة الأولية . هكذا تتجه الرغبة الى العثور من جديد على صورة مطابقة للموضوع الأصلي (وهو ما يدعوه فرويد او يشير اليه « بوحدة الادراك »)

هكذا نفهم ما يرتبط بنظرية اختزان الذكريات من مقدمات ونتائج . فهى ترتبط بكل آلية الرغبة ولهذا السبب يبذل فرويد مجهودا من أجل انتاج نموذج يمكن أن يأخذ بعين الاعتبار سمتين غير متلائمتين فى الظاهر : أن يكون الأثر قابلا للبقاء واستعداده للتجدد . وهذا يفترض ـ كما نرى ـ ألا نسقط فى نظرية ميكانيكية للآثار ، وألا نسقط أيضا فى نظرية الملكات النشيطة والفعالة . يتعلق الأمر اذن بتصور مبدأ تجدد ملازم « للآثار » ذاتها .

وقد توصل فرويد فى « ملاحظة حول الكتلة السحرية » (١٩٢٥) [٥٠] ، بعد حوالى ثلاثين سنة من التفكير فى الذاكرة ، الى انشاء تمثيل للمنظومة المعينة . تقدم « الكتلة السحرية » ، فعلا ، صورة هذا الشرط المزدوج المتعلق بعملية إختزان الذكريات التى بقيت عملية مقسمة الى حدود ذلك الوقت ، ويتعلق الأمر « بالتقبل اللامحدود والاحتفاظ بآثار قابلة للبقاء » [٥١] . وهو بذلك يقدم صورة رمزية عجيبة عن الجهاز النفسي الذى هو : « جهاز متقبل بشكل لا نهائى للادراكات المتجددة دوما . ويصنع مع ذلك من الادراكات آثارا تذكرية قابلة للبقاء » . وهذا النسق مرتب ومنضد فى قسمين : « نسق ١ . ش (ادراك ـ شعور) يستقبل الادراكات ، لكنه لا يحتفظ منها بأى أثر دائم ، متصرفا تجاه كل ادراك جديد على انه بمثابة ورقة عذراء » ، فى حين « تختزن الآثار الدائمة للتهيجات ضمن « انساق تذكرية كامنة » [٥٢] . تقوم الكتلة السحرية بانجاز مهمتين (. . . . .) بتوزيعهما الى قسمين ـ منظومتين ـ متميزتين لكنهما مترابطتان فيما بينهما [٥٣] » .

يتأدى فرويد الى صورة نرجسية تأخذ بعين الاعتبار هذا المفعول « السحرى » : « كل شيء يجرى كما لو أن توسط النسق أ . ش يدفع الشعور الى تطوير نوع من التلامس مع العالم الخارجى [٥٤] » . يظهر هذا التصور التلامسى مفصلا نظرية الذاكرة مع تصور الزمن . يسلك الزمن تبعا « لطريقة العمل غير المتصلة التى يقوم بها النسق أ . ش » . والمقصود هو أن « حركات الاثارة العصبية يتم ارسالها ، عبر ضربات فجائية سريعة ودورية ، انطلاقا من الداخل الى غاية النسق أ . ش القابل تماما للاختراق ثم تنسحب من جديد » . وهذا يتضمن امكانية « عدم القابلية الدورية للتهيج الخاصة بالنسق الادراكى » . هكذا سينبثق الزمن من هذه الثغرات ، اى من نسق الادراك ـ الشعور ـ هذا الذى يرتبط الشعور من خلاله بالزمن » فى حين أن اللاشعور « منفصل عن الزمن » [٥٥]

ومن الغريب ان هذه البرهنة تذكر باحدى

---

(٥٠) نفس المرجع ص ١١٠٦
(٥١) نفس المرجع ص ١١٠٧
(٥٢) نفس المرجع ص ١١٠٨
(٥٣) نفس المرجع ص ١١٠٩
(٥٤) نفس المرجع ص ١١١٠
(٥٥) نحن نعرف أن فرويد يتدرع صراحة بهذه اللازمنية ليرفض الحسيات المتعالية الكنطية التي يكون حسبها « الزمن والمكان هما الشكلان الضروريان لفكرنا » (ماوراء مبدأ اللذة ، الاعمال . ج ١٣ ص ٢٧) انظر حول هذه النقطة « فرويد والفلسفة . . . » ص ١٦٠ ـ ١٧٠

المجادلات الفلسفية التي يعتبرها فرويد تافهة من زاوية اخرى ، تلك التي حدثت بين ليبنتز وبين لوك في تصوره لـ « الصفحة البيضاء». في منعطف القرنين السابع والثامن عشر ، حقا ان موضوع هذا النقاش هو طبيعة النفس ذاتها . لكن هذه النقاشات بالضبط ستعالج ابتداء من ذلك الوقت مسألة طبيعة النفس من خلال مشكلة التدوين . ومن ثمة يمكن ان ندرك الى أي حد يعتبر فرويد مدينا لهذه النقاشات الفلسفية التي سيرث ألفاظا مع قيامه بازاحتها عن مكانها لتصبح قابلة للاستخدام من طرفه .

يصور جون لوك في كتابه « بحث في الذهن الانساني » ، النفس هكذا : « لنفترض اذن أن النفس كانت في البداية صفحة بيضاء (Tabula rasa) ، خالية من كل الصفات ، وبدون أية فكرة كيفما كانت ، فكيف تأتي لها أن تتلقى أفكارا ؟ (. . . . .) عن هذا السؤال أجيب : من التجربة (. . . . .) أولا ، حواسنا التي تطرق بابها بعض الموضوعات الخارجية ، تدخل الى النفس العديد من الادراكات المتميزة عن الاشياء ، وذلك تبعا للكيفيات المختلفة التي تؤثر بها هذه الموضوعات على حواسنا »[٥٦] . والصورة الفرويدية عن الشمع التي وردت في « الكتلة السحرية » انما تتغذى من الصورة التي قدمها لوك عن الصفحة البيضاء . بذلك يرفض لوك الفكرة الفطرية كشيء مولد للمعارف ، وهو ما يقوده الى التركيز على التدوين من الخارج على سطح بكر .

أما ليبنتز فيصف في كتابه « أبحاث جديدة في الذهن الانساني » « هذه الصفحة البيضاء ، التي طالما جرى الحديث عنها » بأنها « خرافة »[٥٧] . وهو كعقلاني يريد بذلك اعادة الاعتبار لتلقائية الذهن ، ضد كل تصور تجريبي للتدوين . لكنه لا يعود الى نزعة فطرية مثل تلك التي نجدها عند ديكارت : انه يطور نظرية رفيعة ترفض الصفحة البيضاء باعتبار أنها ليست الا « قدرة عارية » وهمية ، كما يعترف ، بالعكس ، بأن « التجربة ضرورية من أجل ان تفرض هذه الفكرة او تلك الافكار ذاتها على النفس » ، لكنها لا تستطيع سوى أن تحيي « قدرة » لا تصدر ، هي ذاتها ، عن التدوين ، بل عن الذهن : والصورة المقدمة هي صورة هرقل ، التي نراها ترتسم على الرمل كما أنها تجاري بعض « الأخاديد » . وهذا الموقف المرن يسمح بتصور ضرورة التدوين ، مع ارجاعه الى عملية احياء لشيء يأتي من الداخل : « ليس في الذهن شيء لم يكن من قبل في الحس (. . . . . . .) اللهم الا الذهن ذاته » .

تؤدي الكتلة السحرية المحببة الى فرويد وظيفة تصور مضبوط للقدرة اللامتناهية على التجديد وعلى صرورة التدوين في نفس الوقت . وهكذا نرى أن نظرية الذاكرة تستلزم نوعا من السيكولوجيا (سيكو - لوجيا أي منطق نفسي مفهوم بمعنى نظرية في النفس) وتواصلها .

لكن كيف نصنف فرويد بالنسبة لهذه المسألة ؟ اذا كانت هناك آثار ألسنا بالضرورة ضمن التصور التجريبي للتدوين نعم بمعنى انه ليست هناك آثار أو صور بدون مقابلات موضوعية ، بدون « أشياء » . لكننا نستطيع أن نتبين ميل فرويد ، ابتداء من « مشروع سيكولوجيا علمية » الى أن يصف كيفية عمل الذاكرة بأنه نسق من « التأثرات العصبية : او بعبارة اخرى فما هو أساسي هو الانتقال من الطاقة (طاقة الخلية العصبية) ، وهو ما يفرض التغلب على بعض المقاومة ، ومتابعة طريق المقاومة الأقل ، « المعبدة » هكذا . ان العلاقة

(٥٦) الكتاب الثاني ٢ - ٣

(٥٧) الكتاب الثاني الفصل الاول ٢ .

بالموضوع تنتقل الى المستوى الخلفى وراء مشكل التداول هذا .

وهكذا فان هذه « النزعة النسقية » الوظيفية هى التى تميز التصور الفرويدى للذاكرة . انه يريد أن يأخذ بعين الاعتبار ، مثل لينبتس ، هذا الاستعداد وهذه القدرة غير المحدودة على الاحياء ـ وهو أمر لا تستطيع النزعة التجريبية المرتبطة بالتدوين المباشر أن تراعيه . لكنه لن يتجه الى البحث عن هدة القدرة ، بالطبع ، فى ذهن نشيط ولا فى مبدأ آخر فعال . وسيأ خذها من سمة وظيفية معينة ، او بعبارة موجزة ، من « نسق » من نوع « الكتلة السحرية » . تقدم هذه الكتلة السحرية نموذج « ذاكرة » بالمعنى الشبه سبرنتييكى .

يمكن أن نفهم الآن كيف ستطرح مسألة الوعى . وهذا يفترض العودة الى مشكل علاقة التمثيل بالشىء . عند ما تتم اثارة الأثر الحسن من جديد ، يمكن أن نتحدث عن تمثل ، وحتى عن « تمثل شىء » : ان تمثيل شىء يعنى اثارة ، ان لم يكن لصور تذكرية مباشرة عن الشىء ، فعلى الأقل اثارة آثار تذكرية بعيدة جدا مشتقة من هذه الصور » (٥٨) وينتهى فرويد الى تعريف « تمثل الشىء » بأنه « التمثيل اللاشعورى » : يتعين ـ من أجل أن يصبح « الشىء » محط وعى « ـ أن » يشمل تمثل الشىء زائد تمثل الكلمة الذى هو تمثل مقابل » (٥٩) وبعبارة اخرى فان الشىء « لا يمكن أن يجد صورته الا بتحوله الى كلام » .

لا يتردد فرويد فى استعمال تعبير مستمد من واقعية « الشىء » ، لكنه يستعمله من أجل الاشارة الى المضمون الموضوعى و « الشىء » للتمثل اللاشعورى . وهذا يمكن من وضع عملية الدخول الى الوعى فى مستوى صياغة كلامية للتمثل . ان الوظيفة التمثيلية تتقلب الاتجاه مارة بذلك من الشىء الى الكلمة ، من المرئى الى السمعى . ان « الشىء » و « الكلمة » لا تشير اذن الا الى فهارس التمثيل . يعود فرويد سنة ١٩٢٥ الى تناول الفكرة المطروحة فى « ما وراء مبدأ اللذة » والقائلة بأن « ظاهرة الوعى غير القابلة التفسير ربما تتم فى موقع ومكان الآثار الدائمة » . ان بروز الوعى يتم بواسطة ترابط « الشىء » مع « البقايا اللفظية » المنشطة من جديد .

رابعا : مسألة الواقع : الذات والموضوع

لا يمكن أن يكون للنظرية التحليلية عن اللاشعور تأثير على مسألة أساسية فى الفلسفة ، وهى مسألة كيان الواقع . يمكن صياغة هذه المسألة أيضا كما صيغت مسألة العلاقات بين الذاتية والواقع . لكننا سنرى ، بالضبط ، أن طرح المسألة من طرف التحليل النفسي سيكون من آثاره ، لا المصادرة على ثنائية فى الحدود ، بل تحطيم هذه الثنائية . هنا أيضا لا يقوم فرويد بنقد كل المبادىء : يتعين أن نفهم كيف يحل فرويد المسألة بصورة أصيلة ، وبذلك استجابة لمتطلبات موضوعه .

يجب أن نلاحظ قبل كل شىء وجود نوع من القلق فى التحوير الفرويدى لمدلول « الواقع » : فالواقع ، من حيث أنه يعنى شيئاً خارجيا يمكن أن يتعارض مع الداخل النفسي ، يجعل تصور ما تطرحه الرغبة أمرا عسيراً . ان عرض المكتشفات الفرويدية * سيكشف عن المنعطف الحاسم الذى سيحدثه النقد الذاتى لنظرية « المشهد البدائى » : بأى معنى يشير مضمون هذا المشهد الى نوع من الواقع ؟ اذا ما عدنا الى حدث

(٥٨) « اللاشعور » الاعمال ج ١٠ ص ٣٠٠

(٥٩) نفس المرجع

* : Paul Laurent Assoun: Les grandes decouverts de la psychanalyse — in Histoire de la psychanalyse Hachette 1982

خارجي ، فان واقعه مشكوك فيه . فاما أن الذات التي تحكي المشهد الصادم « تقول ما هـو حقيقي » (بمعنى التطابق مع الـواقع) ، أو أنها تكـذب ، وهنا يتعـين الحديث عن « تهويل » . نحن نعرف أن فرويد نفسه قد بقى لمدة سجين هذه الثنائية التي يفرضها التصور الثنائي للواقع وللنفس . واللحظة الحاسمة هي اللحـظة التي فهم فيهـا فيها بعـد بأن نـواة الحقيقة تتعلق بـالـرغبة الاوديبية ، في آخر المطاف ـ التي تستثمر في هذا الواقع « وتمنحه واقعيته » . ويمكن القول هنا بأن الرغبة تعامل نفسها على أنها هي الواقع لكن هناك ، على الأقل ، مجالاً للتمييز بين تصورين للفظ « واقع » ، وذلك اذا ما لم نرد أن نتخلى عن هذا اللفظ ، ولا وصف الرغبة بأنها « غير واقعية . وما يتعين التفكير فيه هنا ، في العمق ، هو كيان « التوهم » (٦٠) .

سيتوصل فرويد في « دروس تمهيدية في التحليل النفسي » الى هذا التوضيح : « تمتلك التوهمات (Les fautasmes) واقعـا نفسيا متعـارضا مـع الـواقـع المادي » (٦١) . وما هو مطروح للتفكير ليس شيئا آخر غير « الواقع العصابي » ، وذلك اذا كان من الصحيح ان « الواقع النفسي هو الذي يلعب الـدور المسيطر في عالم العصابات » . والدليل على ذلك دليل ذرائعي : اننا نحكم على « الواقع » انطلاقا من المفعول : اذ أنه « لم يعطنا لحد الآن فرصة ملاحظة أي فرق فيما يخص المفعول ، حسب ما اذا كانت احداث الطفولـة نتيجة للتوهم أو للواقع » (٦٢) .

لكننا سنلاحظ بالضبط أن فرويد يستمر احيـانا في اقامة تعارض بين « التـوهم » و« الواقـع » ، وأحيانـا يحاول ان يتجاوز هذا التعارض ، بوصفه لهذا الواقـع التوهمي بأنه واقع « نفسي » . ويتعين علينا أن نشير الى المفارقة الملازمة لهذا التعبير ، من زاوية ثنائية لأن ما هو واقعي ليس بالضبط « نفسيا » ، « فالداخل » يتعارض بالتأكيد مع « الخارج » . لكن فرويـد بالضبط يحـاول التفكير في هذا الواقع الخاص ، الذي لا علاقة له الا بالعيادة ، التي يكتسب من خلالها الواقع معنى ما بالنسبة للعصابي : ويتعين من ثمة أن يكون « لهذا الأخير الحق بصـورة ما » (٦٣) . وهـذا الشكل من أشكـال وجـود الواقع (المحدد من خلال تعبير « بصورة مـا ») هو الذي يتعين ان يكتسب كيانا معينا .

يجب ان نوافق على أن فرويد لم يتوصل الى التخلص من هذا التصور الثنائي ، الذي يشعر هو مع ذلك بكل نقائصه . وذلك لأن لفظ « الواقع » يشكل كتله واحدة الى حد ما ـ اذ أن التعبير « واقع مادي » يرن في آذاننا كحشـو تكراري ، بينمـا يبدو والتعبيـر « واقع نفسي » مصطنعا قليلا ، وذلك اذا لم ننتبه على الأقل الى أنه . انما يطلق اسماً على حاجة من الحاجات . وما هو ملحوظ هو أن فرويد لا يختار بحرية وقصد حلا ذا طبيعة « واقعية » أو على العكس من ذلك ذا طبيعـة « مثاليـة » : فماذا نستطيع أن نفعل اذن غير اعداد هذه الثنائية عن طريق تحديد « كيفية استعمالها » ؟

يتساءل فرويد ، في الطرف الآخر لمساره ، حول هذه المسألة وذلك عندما يواجه المشكلة العسيرة المتعلقة بالوظيفة التميزية للواقع في العصاب وفي الذهان . ومع ذلك فليس من الغريب أن هذه المسألة العيادية الأصلية . ومسألة وصف الأمراض هي التي ستمكن من تطويـر المشكلة عن طريق تأزيم ما يتعلق بها اذا جاز القول .

---

(٦٠) حول الكتلة السحرية المجلة الفرنسية للتحليل النفسي مرجع مذكور ص ١١٠٨
(٦١) الاعمال ج ١١ ص ٣٨٣
(٦٢) نفس المرجع ص ٣٨٥
(٦٣) « الحزن والسوداء » الاعمال ج ١٠ ص ٤٣٢

وليس هناك ماهو أكثر إبرازاً لوجهة النظر هذه من تطور فرويد في الأسابيع اللاحقة ، اذ أنه نشر بالتتابع ، سنة ١٩٢٤ ، مقالا قصيرا بعنوان « العصاب والذهان » ومقالا آخر بعنوان « افتقاد حس الواقع في العصاب والذهان » (٦٤) ، الذي هو تكملة وتصحيح للمقال الأول . ففي الصيغة الاولى يقترح فرويد ـ وهو يحاول تطبيق تصوره المكاني Topique الجديد الذي أتى به في « الأنا والهو » ـ اقامة تمييز واضح ، في الظاهر : « سيكون العصاب نتيجة صراع بين الأنا والهو ، أما الذهان فهو المخرج المماثل لاضطراب مشابه قائم بين الأنا والعالم الخارجي » (٦٥) . وذلك يثير الانتباه على الاقل لهذا المفعول المتجلى في أن الاتصال بالواقع ـ في حالة العصاب ـ يبدو باقيا في حين أنه مفقود في حالة الذهان . لكن المفارقة الملازمة لهذا الحل هي أن العصاب يعبر عنه بألفاظ باطنية ـ كما لو كان صراعا باطنيا في النفس في حين ان الذهان يبدو وكأنه علاقة مستحيلة مع الواقع . هل معنى ذلك أن الواقع لايمثل أبدا مشكلا في العصاب ، وأن الذهان لايعرف لحظة نفسية باطنية ان شبح الثنائية يعود الى الظهور من جديد .

وهذا مايدفع فرويد الى أن يستدرك ويصلح الموقف مباشرة : فهويعيد طرح المسألة في صيغتها الثانية ، لكن من خلال صياغتها في مصطلحات بقاء و « افتقاد الواقع » وبذلك يفتتح منظورا آخر هو منظور السيرورة لاالمفعول الميكانيكي المتوصل اليه سابقا . وهذا الانعطاف ضروري ، لا لأسباب مبدئيه فلسفية ، بل على أساس الملاحظة . فاذا كانت « القوة الزائدة للواقع ، في الذهان ، هي التي تجعل الذات تقمع جزءاً من الهو » ـ فمن أين لنا ، كما تشهد بذلك التجربة ، أن نقرر بأن « كل عصاب يسبب اضطرابا بهذا الشكل أوذاك في علاقة المريض بالواقع » ـ في حين أنه يتعين « تجنب » افتقاد الواقع ؟

يرجع ذلك الى أنه يتعين ادخال تمثيل ذي مرحلتين ، بدل السيرورة الواحدة التي قدمت في الحالة الأولى . في المرحلة الأولى يتعين أن نقول بأن العصابي يكبت انفعالا وجدانيا دافعا باسم الواقع ، لكنه ، في مرحلة ثانية يقوم بعملية « تعويض » للخسائر التي لحقت « بالقسم المصاب من الهو » ـ وذلك بالضبط لأن الكبت لم ينجح كليا(وهذا من ناحية أخرى ، مايفرض اعادة القيام به باستمرار) : « ان انفكاك الصلة بالواقع » سيكون هو نتيجة هذه المرحلة الثانية « لتكون العصاب » (٦٦) .

وبالعكس من ذلك فان العملية الذهانية تفترض مرحلة أولى يتم فيها « انقطاع الأنا ، هذه المرة عن الواقع » ومرحلة ثانية يتم فيها محاولة « تعويض الخسائر واقامة العلاقة مع الواقع من جديد على حساب الهو » وسنسجل بأن الهلوسات والهذيانات قد تم ابتداء من الآن التعرف عليها على أنها أى شيء آخر غير كونها افتقادا للواقع ، بل كمحاولة لاعادة انشاء الواقع المفتقد (في الفترة الأولى) وبذلك سيجهد الذهاني نفسه في محاولة يائسة لاسترجاع الواقع .

يبدو في النهاية اذن أن منطق الافتقاد واعادة الانشاء هو في نفس الوقت منطق متواز معكوس . لايمكننا هنا أن نقيم تعارضا خالصا بين افتقاد الواقع (الذهان) ، والاحتفاظ به هناك (العصاب) ان الواقع يعود في الذهان ، في حين انه « مثقوب » في العصاب (توهمات) وقد عثر فرويد ، بواسطة هذا التحوير العبقري ، على وسيلة للتحصن ضد الآثار السيئة للنزعة الثنائية . لقد وزع اذن على طول العملية ـ أي عبّر تقطيعه الثنائي المراحل ـ ماكانت الثنائية تقدمه على شكل تقابل وتبادل .

لكن لابد ، من أجل العثور على التصور الأكثر خصوصية للواقع ، من اللجوء الى محور آخر للبحث : وهو المحور الذي تدخله مدلولات « الاستمتاع » او « عدم الاستمتاع » . ان المكان الذي طرحت فيه

(٦٤) الاعمال الجزء ١٣ . نورد هنا النصين من خلال الترجمة الفرنسية في العصاب والذهان والانحراف ،

(٦٥) نفس المرجع ؟ ص ٢٨٣

(٦٦) نفس المرجع ص ٢٩٩

الفلسفة وعلم النفس الكلاسيكيان مسألة الواقع بجانب المعرفة سينظمه فرويد من خلال ألفاظ اللذة / الألم وليس معنى ذلك أنه قد جر بذلك مسألة الواقع نحو نظرية وجدان ـ وقد ألححنا بما فيه الكفاية على أنه يريد بالضبط تجاوز هذا النوع من التمييزات . وبالضبط فانه يتعين علينا أن نفهم الى أى حد يمكن ان يكون الواقع « معروفا » من خلال تجربة « اللذة ـ الألم » (التي كانت منسوبة في احدى النظريات التقليدية الى الوجدان ومتعارضة مع المعرفة .

يحيلنا ماسبق ، مرة اخرى ، الى « تجربة الاشباع » : يتدخل « مبدأ الواقع » كتحوير خاص ، وذلك من حيث أنه في الأصل مرتبط « بمبدأ اللذة » المرتبط بدوره « بالعملية الأولية » (اللاشعور) . « لقد كان على الجهاز النفسي أن يتمثل الحالة الواقعية للعالم الخارجي وأن يبحث عن تحوير واقعي » (٦٧) ، وذلك بسبب « الغياب الدائم للاشباع المنتظر » وسنلاحظ هناك « الواقع » لايكتسب معناه الابغية وصف وتحديد « مبدأ كيفيه عمل الجهاز النفسى » ـ وليس المعطى في ذاته ـ كما سنلاحظ من ناحية أخرى ، ان « الواقع » ليس الا تخصيصا لمبدأ اللذة : وفعلا ليس هناك « مبدأ واقع » مستقل بذاته بل ، هناك تحويل لمبدأ اللذة الذي يصبح مبدأ « محققا لنوع من الواقع » ، وذلك بواسطة التخلى عن الاشباع . وهذا التمييز يفسح المجال أمام التمييز بين « أنا اللذة » و « أنا الواقع » ـ وهو مصطلح يربط بين الهيئة الذاتية وبين الاشارة الى الواقع (وهو تحطيم جديد للثنائية)

وفي النهاية ، ستصبح النقطة الحاسمة هي مسألة المنشأ : اذ أن الثنائية ليست ، في العمق ، عقبة الا من حيث أنها تميل الى بلورة عملية تشكيل . وهذه هي الخطوة التي يخطوها فرويد في « الدوافع ومصيرها » (١٩١٥) . يجب فعلا أن نعود الى ماقبل ظهور مبدأ الواقع ، لنتساءل عن منشأ التعارض ذات / موضوع ، أنا / عالم خارجي . هنا تظهر مفاجأة : يضع فرويد في في المنطلق « الأنا ـ الواقع » . لكنه يقصد بذلك حالة من عدم التمايز بين الذاتية والموضوعية : « تتطابق الأنا ـ الذات مع ماهو مستلذ ، والعالم الخارجي مع ماهو محايد وغير متمايز » (٦٨) « وهذا مايسمح « للأنا ـ الواقع » بتمييز الداخل عن الخارج « بمساعدة مبدأ موضوعي جيد » . وبعبارة موجزة فان الثنائية لم تظهر بعد : فالأنا هو الواقع كله .

سنشهد بالضبط ميلاد هذه الثنائية انطلاقا من اللحظة التي سيستبطن فيها الأنا بعض الموضوعات كمصدر للذه ، مبعدا الموضوعات الأخرى باعتبارها مولدة للألم . وهذه الهيئة الجديدة يمكن أن ندعوها « الأنا ـ اللذة » المصفاة . وهذا المستوى مايزال خاضعا لسيادة مبدأ اللذة ، في حين أن الثنائية تكون في حالة تشكل . ولايصبح « اختبار الواقع » ممكنا الا في مرحلة ثالثة قصوى ، هذا الاختبار الذي سيسمح للذات بأن تبحث في الخارج عن موضوع . وبعبارة أخرى ، فان الثنائية تتولد بصورة ديناميكية انطلاقا من « نقطة عمياء » ، وعبر نوع من العملية الجدلية بين اللذه / الألم . وفي النهاية يبدو الواقع بمثابة « داله » تنبؤ عن علاقة الذات بموضوعها : « فالداخل » و « الخارج » يعرف كل منهما الآخر من جديد طيلة هذه الفترة التي تضم ثلاث مراحل وهو مايسمح لكلمة واقع بأن تعرف نفسها تبعا لوضعية التعارض في كل لحظة . هكذا نرى كيف أن الانشاء الميتاسيكولوجي يعيد صياغة حدود الاشكالية الفلسفية . ومن ثمة فانه يحث على صوغ نموذج مكاني للمشكلة التي ستنطلق منه بصورة أصيلة .

خلاصة : مبدأ التحليل

والأن ، وقد وضعت المبادىء ـ التي ينتظم تبعا لها التحليل النفسي ، في صياغته وفي القضايا التي يطرح ـ في مكانها ، بقي علينا أن نفحص مايمكن أن نستخلصه

(٦٧) « صياغات تتعلق بمبدأي الأداء الذهنى » الاعمال ج ٨ ص ٢٣١ ـ ٢٣٢

(٦٨) الاعمال . ج ١٠ . ص ٢٢٧

كمبدأ عام ـ بمعنى المبدأ الأكثر « مبدئية » ، من حيث أنـه لايوجـد فقط في « الواجهـة الابستمولـوجيـة » ، ولافقط في القضـايا التي يـطرحها ، بـل في « منـطقـة الأساسي » الذي يرتبط بالتصور الفرويدى للموضوعية وبذلك نختتم .

نعتقد أن فرويد يقدم لنا هذا المبدأ في عنوان علمه نفســه ، « التحليـل النفسي » : يمكن أن نعتبـر أن التحليل هو المبـدأ الأسمى للعقلانيـة التحليلنفسية . والمهم هو أن نفهم كيف يكون علينا أن نفهمه . يعبر فرويد عن ذلك في رسالة الى او أندرى سالومى ، تعبيرا أحسن : في هـذا الخطاب الاعتـرافى يـطالب فـرويـد لنفسه ـ مع نغمة الاعتذار التي تصاحب لديه عادة مطلبا متصلبا ـ بأن يكون « تحليليا » بمعنى محـدد : « إني قلما أشعر بمثل هذه الحاجة الى التركيب » (٦٩) . « يبدو لي ان وحدة هذا العالم هي بمثابة شيء بديهي ، ولاتستحق أن يشار اليها . ان مايهمني هو فصل وتنظيم هذا الشيء الـذي يمكن أن يضيع في عجـين أولى ان لم يتم فصله وتنظيمه » (٧٠) .

ومن ثمة يتخذ فـرويد مـوقفا واضحـا ازاء تناجـر العقلانيات التحليلية والتركيبة التي تخترق وتقسم تاريخ اللوغوس الفلسفي . ومن الغريب أن هذا هو مايسمح له بألا يبحث عن مبدأ يمكن أن ينتظم العالم والوجـود تبعأله : فالتركيب موجود في العـالم ، ولايستحق حتى مجرد الاشارة اليه مادام موجودا ـ وبـذلك ينفتـح عهد الاختلاف ، الذي يتعين حقا تقليصـه بحيث يمر منـا الفصل الى التنظيم (٧١) . ولهذا فالتركيب لايمكن أن يكون مبدأ اكتشاف في حين أن التحليل ، وهو يفكك باستمرار المبادىء الخاطئة يطرح نفسـه على أنـه المبدأ الصادق الوحيد ، مبدأ « المصادفة الجزئية » . . .

* * *

(٦٩) بالتعارض مع أي لوسالومي نفسها .

(٧٠) رسالة مؤرخة في ٣٠ يوليو ١٩١٥ الى لواندري سالومي مراسلات مع سيغموند فرويد ص ٤٣ ـ ٤٤

(٧١) انظر بصدد هذه النقطة دراستنا حول « اضطراب عملية التفكير وفكر الاضطراب » في المجلة الجديدة للتحليل النفسي عدد ٢٥ ص ١٠٤ ـ ١٠٦

التصوير الإسلامي التركي

نعيمة الشيشيني

تمهيــــد

حتى عهد قريب ، لم يكن يعرف الا القليل عن الفن الاسلامى التركى ، وكان ما يعد فيه من أبحاث شحيحا نادرا ، وبالتالى لم يلق هـذا الفن من الرعـاية والعناية ما هو أهل له . قد يكون مرجع ذلك الى ندرة المراجع المتناولة له ، وان كان هذا النادر لا يغطى أبعاده كلها ولا يتناوله من جميع زواياه . هذا فضلا عن تحامل بعض الباحثين عليه باتهامه بـأنه فن مفتقـد للأصـالة والعراقة ، والتحامل بالمثل على الأتراك واتهامهم بانهم ليسوا بفنانين وان كانوا محبين للفن مشجعين له .

والواقع أن الاتراك قد أحبوا الثقافة الفارسية ، واستعملوا اللغة الفارسية فى المؤلفات التـركية فى أول مراحل دولتهم . ونلاحظ أنهم عندما بدأوا فى تدوين تاريخهم بصورة منتظمة فى عهد الخلافة العثمانية ، كتبوه باللغة الفارسية لكونها لغة الثقافة فى ذلك الوقت ، مما يمكننا القول معه بأن العثمانيين كانوا اتراكا فى جنسهم فارسيين فى ثقافتهم . وقد ظن الباحثون الذين اطلعوا على المخطوطات التركية المصورة أن التصاوير فى هـذه المخطوطات العثمانية من اعمال فنانين ايرانيين .

ولكن الابحـاث الجديـدة ، والتعمق فى بحث الفن العثمانى ، واعادة النظر فيه ، بعد ظهور خرائده وكنوزه التى كانت محفوظة فى مكتبـات تركيـا ، أثبتت بطلان هذا الزعم ، فمع أن لغه المخطوطة فارسيـة ، فان الصوره عثمانية فى جميع عناصرها .

ولئن كـان كان هنـالك تحـامل من جـانب بعض مؤرخى الفن من الأوربيين ، الذين أنكروا على الفن العثمانى أصالته ، فان هناك بالمقابل فريقا آخر يعزى له الفضـل فى لفت الانتباه الى هـذا الفن وتحديـد معـالم شخصيتـه فى الكتب الحـديثـة التى تتنـاول الفـن الاسلامى . ومن هؤلاء المنصفين : ك . أوتـو دورن K. Otto Dorn الذى خصص نصف كتابه « الفن

الاسلامى » للحديث عن الفن التركى ؛ وأرنست حروب Ernst Grube ؛ الذى كشف فى كتبه عن أهمية التصوير العثمانى ؛ كما كتب اتنجهاوزن Ettinghausen أبحاثا جديدة متخصصة فى الفن التركى بوجه عام والعثمانى فيه بوجه خاص . على أن الباحثين الاتراك قد نهضوا بالمثل الى تعريف العالم على هذا الفن ، وذلك بالكتابة عنه باللغة الانجليزية ، الى جانب اللغة التركية ، عملا على رد الاعتبار اليه . ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال : ايميل ايسين Emil Esin ؛ نورهان أتاسوى Nurhan Atasoy ؛ أو كتاى أسلانابا Octay Aslanapa ؛ شيرارى يتكن Sherare Yetkin ؛ فيلتز تشاجمان Filiz Cagman .

وعلى كل ، فقد كان تتبع تطور التصوير الاسلامى التركى منذ نشأته أمرا مستحيلا، وَمَرَدُّ ذَلك الى انتشار هذا الفن فى أماكن عديدة من بلدان العالم الاسلامى ، وامتداده عبر ساحة زمنية كبيرة (من القرن الثاني الهجرى/الثامن الميلادى الى الثامن الهجرى/الرابع عشر الميلادي) ؛ فضلا عن عدم اكتمال الكشف عن مادته الفنية وهى المادة التى يتوالى ظهور الكثير منها هذه الأيام مما قد يتيح للباحثين القيام بأبحاث متكاملة تعرفنا على تطور فن التصوير الاسلامى التركى منذ نشأته .

ولكن لحسن الحظ يمكننا تتبع تطور فن التصوير الاسلامى التركى وتبلوره فى عهده العثمانى ، واظهار الجانب الفنى فيه ، وابراز قيمته الفنية باعتباره صفحة من صفحات الفن الاسلامى . ففى النهضة الفنية العثمانية نجد للتصوير مكانة عالية وأهمية عظيمة وبخاصة فى مجال تصاوير المخطوطات التى تطورت وتبلورت فيه المقدرة التصويرية التركية فى حرية مطلقة ؛ ذلك لأن السلاطين العثمانيين كانوا ينشئون مراسم ملحقة بالسراى تهتم بكل فنون الكتاب من خط وتذهيب وتصوير وتجليد ، وهى فنون بلغت الذروة فى عهدهم . وقد ظلت هذه المراسم تقوم برسالتها ، حتى بعد سقوط إمبراطوريتهم ، حفظا لهذا التراث العظيم من التلف ، بعكس ما حدث للمكتبات الايرانية والهندية ، فحفظت قيمة التصوير العثمانى التاريخية المتمثلة فى هذا العدد الكبير من المخطوطات التركية التى تقدم لنا موردا لدراسة التصوير العثمانى . ففى مكتبات استنبول وحدها ما يقرب من « مائتى ألف مخطوط » تركى وفارسى وعربى منها ستون الف مخطوط عربى فى جميع العلوم الدينية والدنيوية .

وفى بحثى هذا سأكتفى بدراسة تطور هذا الفن باختيار حقبة زمنية تمتد على مدى قرن (من ١٥٢٠ م الى ١٦٢٢ م) وتبدأ بعهد « سليمان القانونى » وتنتهى « بمراد الثالث » وتعتبر العصر الذهبى للتصوير العثمانى . ونظرا لوجود المادة الكافية للدراسة من المخطوطات التى حفظت من التلف فقد ساعدنا هذا على تتبع تطور التصوير بطريقة شبه متتابعة ، وذلك تمشيا مع ازدهار الامبراطورية العثمانية وتبلور حضارتها خلالها .

مقدمة تاريخية :

انتشر الاتراك فى أرجاء واسعة ، تمتد من الصين شمالا إلى قلب أوربا وافريقيا ، وبذلك اختلطوا بثقافات عديدة . والأتراك لم يكن لهم دولة موحدة بل كانوا قبائل متفرقة . وقد ظهرت كلمة « ترك » أول ما ظهرت فى القرن (السادس الميلادى) ، وكانت علما على قوم من البدو يعيشون فى آواسط آسيا ، أما دلالتها على الجنس التركى عامة ، أو بعبارة أخرى على الاتراك

جميعا ، فلم تنشأ إلا فى ظل الاسلام (١) . فقد استخدم الخلفاء العباسيون الأتراك فى الحرس الامبراطورى فى القرن الثامن الميلادى - (الثانى الهجرى) وفى القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) . وفى عهد « المعتصم » كان الحرس كله من الاتراك . ومن هنا بدأ التأثير التركى فى الفن . وسرعان ما برزوا ووصلوا إلى مراكز القيادة ، بل أصبحوا حكاما لبعض الاقاليم مثل مصر وايران ، ويكفى أن نشير إلى الطولونيين والاخشيديين الذين حكموا مصر ، وإلى الغزنويين الذين حكموا ايران ونشروا الاسلام فى الهند .

والسلاجقة عشائر تركية تفرعت من قبيلة من قبائل « الأوغوز » أو « الغز » التى كانت نازحة من إقليم « القرعيز » فى آواسط آسيا . وقد عرفوا « بالتركمان » عندما اعتنقوا « الاسلام » (٢) .

وقد استمد السلاجقة إسمهم من زعيمهم « سلجوق » الذى هاجر إلى منطقة ما وراء الهند (المنطقة الواقعة على أطراف إيران وأفغانستان وشمال الهند) وهناك اعتنق الاسلام . الا انه وقعت حروب كثيرة بين السلاجقة بقيادة « سلجوق » ، والغزنويين بقيادة « محمود الغزنوى » أمير « غزنة » . ونتيجة لهذه الحروب بين العشيرتين التركيتين تشتت شمل السلاجقة . ولكن سرعان ما ظهر زعيم جديد جمع شملهم ، وتأسست امبراطورية أخذت فى التوسع بسرعة تحت حكم ثلاثة سلاطين هم « طغرل بك » ، « ألب ارسلان » و « ملكشاه » . ويعتبر « طغرل بك » المؤسسن الحقيقى لدولة السلاجقة ، وقد اتخذ من مدينة « مرو » عاصمة له (١٠٤٠ م - ٤١٨ هـ) وأصبح أقوى شخصية فى العالم الاسلامى فقد استنجد به الخليفة العباسى « القائم بأمر الله » « لكى ينقذه من البويهيين ، فدخل بغداد على رأس جيشه وانتصر على « البويهيين » ووثق علاقته بالخلافة العباسية ، كما استمرت سيطرة سلاجقة العراق على إيران الى حين وفاة « طغرل بك » (١١٩٣ م - ٥٨٨ هـ « ؟ »).

وتزعم السلاجقة بعده « ألب ارسلان » الذى انتصر على البيزنطيين فى موقعة « ملاذكر » وكان من نتائجها ان انكمشت دولة البيزنطيين فى « القسطنطينية » والقرى المحيطة بها ونشأت دولة سلاجقة الروم . وهاجر الأتراك الى الأناضول وسرعان ما أصبحت تلك البلاد أرضا تركية بمعنى الكلمة ، إذ سيطرت عليها حضارة السلاجقة سيطرة تامة ، بماحملوه معهم من تراثهم وعاداتهم وخرافاتهم وفنونهم وأدبهم ، وكذلك الدين الجديد الذى اعتنقوه ، وتقاليد الطرق الصوفية التى كانت منتشرة فى البلاد التى وفدوا منها - من « بكتاشية » و « مولوية » وغيرها .

واذا قارنا بين حضارة هؤلاء المهاجرين إلى الاناضول وبين الحضارة التى كانت قائمة فى الاناضول فى ذلك الوقت لوجدناحضارة الاتراك ، أعظم شأنا ، لانها ترجع إلى عصر قبائل « الايجور » فى أواسط آسيا الذين عرفوا برقى حضارتهم .

ولقد كان السلاجقة بصفة عامة من أكبر مشجعى الفن والفنانين ، فشملوهم برعايتهم أينما حلوا ، حتى يتفوقوا فى اعمالهم ، مسترشدين بما ورثوه من بيئهتم الأولى أو ما اكتسبوه من اتصالاتهم بجيرانهم مما ترتب عليه ظهور فن واضح المعالم هو الفن السلجوقى ، وكانت أبرز مراكزه فى العالم الاسلامى مدن « هراة » واصفهان و « قاشان » و « الرى » وبغداد والموصل وحلب وقونية . والاخيرة كانت عاصمة دولة سلاجقة الروم فى آسيا الصغرى . وقد كان هؤلاء السلاجقة

(١) Lewis: "The Emergence of Modern Turkey" London 1948. P. 8.
(٢) Octay Aslanapa: Turkish Art & Architecture. P. 38-44

احدى الدعامات التى استند عليها الاتراك العثمانيون فى مسيرتهم عبر التاريخ . فقد ورث الاتراك العثمانيون سلاجقة الروم فى وطنهم ، وساروا على نهجهم فى فنونهم التى ورثوها عن أجدادهم الأولين فى موطنهم الأصلى ، بلاد « تركستان » ـ كما أنهم تأثروا بالتصوير البيزنطى الذى وجدوه سائدا فى آسيا الصغرى ، التى وفدوا إليها ، ومعهم الكثير من اتجاهات التصوير الايرانى الذى عرفوه منذ أن استقروا فى ايران قبل تأسيسهم لدولتهم فى الأناضول . أقول ورث العثمانيون هذا كله ولعبوا فى العالم الاسلامى ـ شرقه وغربه ـ دورا عظيما كان له أبلغ الاثر فى حياة المسلمين عامة .

والعثمانيون فرع من الجنس التركى ، نزحوا من موطنهم الاصلى فى أواسط آسيا تحت وطأة الغزو المغولى لتلك البلاد ، حتى استقروا بزعامة رئيسهم « ارطغرل » فى آسيا الصغرى ، فى بلاد اولاد عمومتهم سلاجقة الروم ، الذين سمحوا لهم بالاستقرار فى قطعة من الارض على الحدود الفاصلة بينهم وبين املاك البيزنطيين فأبلوا بلاء حسنا فى القتال ولا سيما فى عصر زعيمهم الجديد « عثمان » .

وجاء المغول الى آسيا الصغرى وأسقطوا دولة سلاجقة الروم بعد أن أسروا سلطانها واستقلت كل امارة فى تلك البلاد بماكان تحت يدها من أملاك واستقل « عثمان » بدوره بامارته التى كانت فى « قره جه حصار » واخذ ينظم مملكته الصغيرة ، ويوسع رقعتها ، واعتبر لذلك مؤسس الدولة العثمانية وانتسبت له تمييزا عن الدول التركية السابقة عليها ، وهى دولة الطولونيين ودولة الاخشيديين والغزنويين ، ودويلات السلاجقة ، واصبحت « بورسا » عاصمة العثمانيين بعد الاستيلاء عليها من البيزنطيين ـ وقد أصبح لهذه المدينة شأن عظيم واكتسبت مكانة سامية فى حياة العثمانيين ـ فقد انتقل اليها « عثمان » وتوفى فيها سنة (١٣٢٩ م) ـ (الثامن الهجرى) فأصبحت مزارا للعثمانيين ، ثم انتقلت بعد ذلك العاصمة الى مدينة « أدرنة » فى عهد مراد الاول ثم اكتسب العثمانيون لقب « سلطان الروم » عندما طلب « بايزيد الاول » من الخليفة العباسى المقيم بالقاهرة « المتوكل على دين الله » أن يكون سلطانا فأجابه الخليفة الى ذلك فأصبح أمراء العثمانيين يحملون لقب سلطان الروم أو السلطان الاعظم .

وتشتت العثمانيون لبعض الوقت عندما انقض عليهم « تيمور لنك » وهزمهم وأسر سلطانهم ، ولكن سرعان ما اجتمع شملهم تحت حكم السلطان « شلبى محمد » الذى عرف بعد ذلك « بمحمد الفاتح » عندما حقق حلم أجداده بالاستيلاء على القسطنطينية فى سنة (١٤٥٣ م) ، وأعطى نفسه لقب سلطان البحرين والبرين إشارة الى البر الاسيوى والبر الأوربى والبحر الابيض المتوسط والبحر الاسود . ثم نقل عاصمته من « ادرنة » الى مقرها الجديد بعد ان اتخذت اسما جديدا هو « اسلام بول » الذى حرف الى استانبول واصبحت أكبر عاصمة فى العالم الاسلامى .

وبذلك انتهت الامبراطورية البيزنطية وبدأت صفحة جديدة فى تاريخ تركيا واعتبر فتح العثمانيين نقطة تحول فى تاريخ العالم إذ اعتبر تاريخ هذا الفتح نهاية للعصور الوسطى وبداية للعصور الحديثة .

وجدت الفنون عناية فائقة فى عهد « السلطان محمد الفاتح » ، وبخاصة فن التصوير ، كما كان إعجابه بالفنون الأوربية عظيما ، حتى أنه استخدم بعض الفنانين الاوربيين . كما كانت عنايته بالعمارة أيضا فائقة ، وفى عهده بنى قصر « تو بقابى » الذى ظل مقرا لسلاطين « آل عثمان » من (١٤٧٢ م الى ١٨٥٣ م) وقد تحول الآن إلى متحف عظيم ومكتبة بها كنوز من المخطوطات العربية والفارسية والعثمانية والمصاحف



شكل (١)

« مناقب ونواقب »

المدرسة العثمانية كونيا ١٠٠٧هـ - ١٥٩٩م مولانا جلال الدين الرومي ينجي قارب في عاصفة تبوبقابي سراي - اسطنبول R. 1479

ذات الأغلفة الرائعة وبها كثير من أوراق البردى والرقوق العربية

وجاء « بايزيد الثانى » بعد والده « محمد الفاتح » وقد ورث عن أبيه رعايته للفنون ، وحبه للشعر ، ولكنه كان يختلف عن أبيه فى موقف كل منهما من فن التصوير . كان الفاتح يعجب بالتصوير الأوربى ، أما « بايزيد » فقد كان يعجب بالتصوير الفارسى فنراه يأمر بإخراج كل الانتاج الاجنبى من التصوير من القصر .

وقد اتسعت دولته اتساعا عظيما فى الشرق والغرب ، وجاء إلى العرش السلطان « سليم الاول » ، وفى خلال السنوات الثمانية التى قضاها فى الحكم انتصر على « الشاه اسماعيل الصفوى » ، وضم ايران إلى ملكه ، وهزم المماليك فى مصر والشام ، كما ضم الحجاز واليمن ، وعندما استقر له الأمر بمصر ، نَفَى الخليفة العباسى « المتوكل بالله » الذى كان مقره حينئذ بالقاهرة الى استانبول حيث أرغمه على التنازل عن الخلافة وحقه فيها ، وبذلك انتهت الخلافه العباسية وخرجت من بيت النبوة لتصبح فى بيت « آل عثمان » ، واصبحوا هداة العالم الاسلامى وظلت الخلافة قائمة فيهم حتى الغاها « كمال اتاتورك » بقانون اصدره فى عام ١٩٢٤ .

وأهم أعمال « سليم الاول » ذات الأثر المباشر فى الفنون هو نقله مهرة الفنانين والصناع من البلاد التى فتحها الى استانبول .

وتولى بعده ابنه « سليمان الاول » أو « سليمان القانونى » ، الذى فرض اسمه على التاريخ مقرونا بالعظمة سواء عند أهل الشرق الذين لقبوه « بالقانونى » أو عند اهل الغرب الذين وصفوه « بالعظيم » .

وقد تجددت الحرب فى عهده ضد الصفويين فى إيران ، عندما رفضوا الاعتراف بالسلطان العثمانى خليفة للمسلمين جميعا ، من سنة وشيعة . وانتصر « سليمان » واستولى على « تبريز » وبغداد مخترقا العراق ، وانتقل من آسيا الى اوربا واخترقها حتى وصل الى أبواب « فيينا » وحاصرها ولكنه أخفق فى الاستيلاء عليها ، ولكنه وصل إلى المجر واستولى على مدينة (بودة) كما نجح فى أن يقيم صداقة وطيدة مع فرنسا . وفى ايامه انتصر الاسطول البحرى العثمانى على مدينة « البندقية » انتصارا عظيما ، كما استولى على جزيرة « رودس » فوصلت البلاد فى عهده الى أوسع حدودها .

وقد امتاز عصره بكثرة الأعمال المعمارية من مساجد عظيمة أروعها مسجد « السليمانية » كما عرف عنه رعايته للفنون .

وخَلَفَ « سليمان » ابنه « سليم الثانى » (١٥٦٦ ـ ١٥٧٤ م) ثم « مراد الثالث » (١٥٧٤ ـ ١٥٦٥ م) وفى عصره بلغ فن التصوير الذروة إلى جانب عنايته بالخزف والسجاد ، وكانت الدولة موجهة للفن ، وحريصة على إخراج المصنوعات على أحسن وجه . وكان « محمد الثالث » آخر سلاطين مرحلة القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

مميزات المدرسة التركية للتصوير الاسلامى :

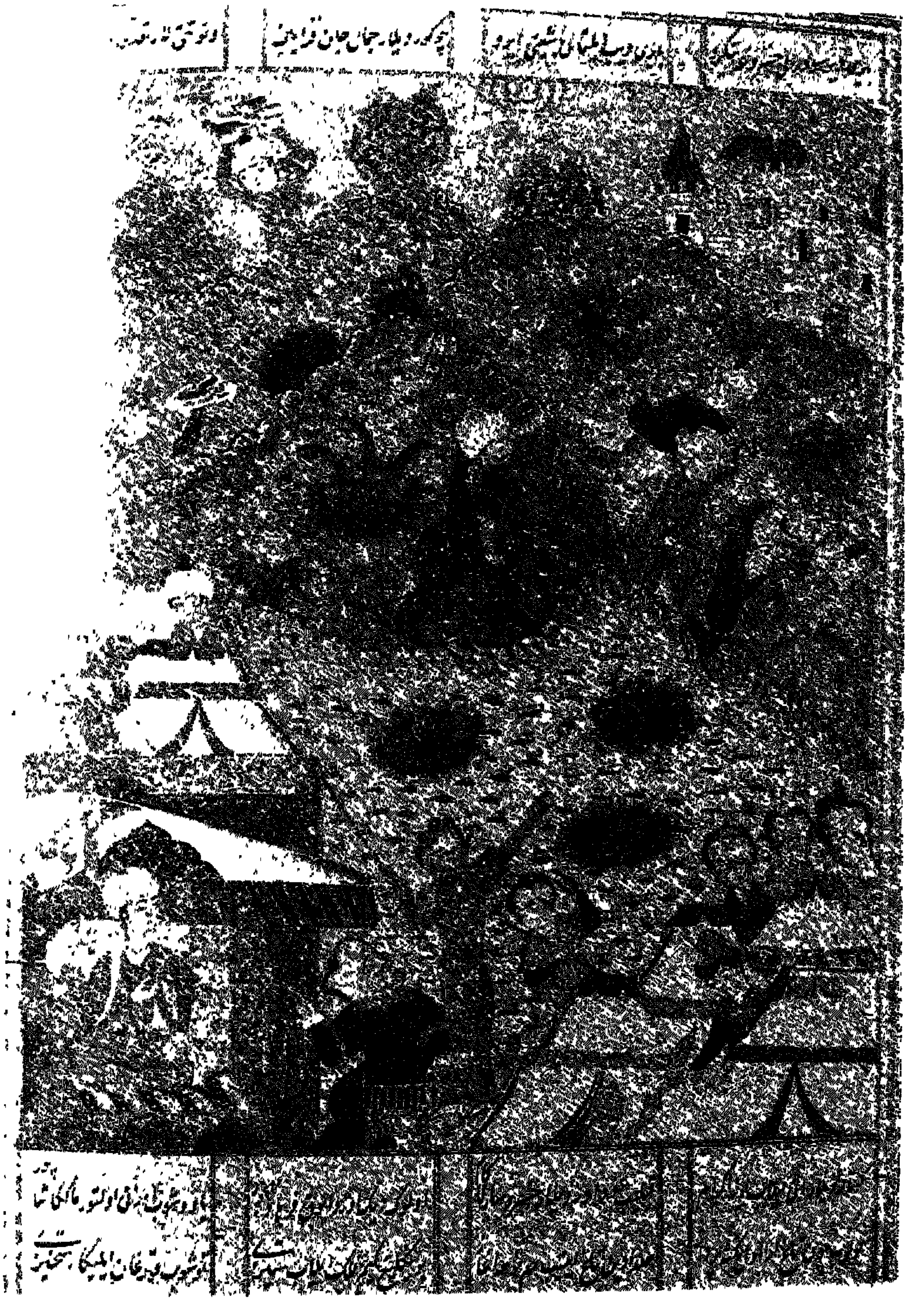
إذا تتبعنا التصوير العثمانى التركى خلال قرن من الزمان (من ١٥٢٠ إلى ١٦٢٠) ـ وهى تلك الحقبة التى تشمل حكم عديد من السلاطين ـ نجد أن السمات التى تميز هذا الفن متنوعة ، وفى كثير من الاحيان معقدة . كما نلاحظ أن العناصر الأساسية للتصوير التركى والأساليب التى تحدد تفرده ، تجعل له مكانة بجانب الفنون الشرقية والغربية فى ذلك الوقت . ولقد بدأ التصوير التركى فى القرن العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى يقترب بقوة من الفنون الايرانية دون ان تنقص اوجه التشابه هذه من قيمة اى منها ، شأنها فى ذلك شأن الفنون الروسية التى تأثرت بالفن البيزنطى والفن

اليابانى الذى تأثر بالفن الصينى دون أن يفقد أى من هذه الفنون خصائصه الاصلية .

هناك إذن فن اسلامى تركى ، نشأ من أصول الفن الاسلامى نفسه فى الشرق الاوسط ـ مثلما نشأ التصوير الفارسى ـ وهو يدعم جانبا من رؤ ية فنية لعالم يرتكز على أسس متماثلة . وهذا الاصل المشترك يعطى الفن العثمانى تشابها كبيرا بالفن الفارسى . ولكن هذا التأثير المؤقت سرعان ماينتهى تدريجيا وتظهر بوضوح الاختلافات فى الاسلوب والعناصر التى تميز التصوير التركى عن الفارسى ، إذ نلحظ فى بداية القرن (السادس عشر ميلادى) أن الفن الاسلامى التركى يبشر بالنضج .

وإذا كانت الفترة الأولى من القرن السادس عشر الميلادى لم تترك لنا سوى القليل من فن التصوير العثمانى ، فإن الفترة الثانية من بداية عهد سليمان القانونى توضح لنا تقدم هذا الفن وتطوره وثراءه ـ كما يظهر فى موضوعات وتصاوير المخطوطات العثمانية فنجد منها تصاوير رحلات الصيد الملكية ، والأمراء محاطون بالاتباع ، وموضوعات تشمل مناظر ساحات الرياضة والألعاب الرياضية العنيفة ، الى جانب التسليات البلاطية ، والمناظر الطبيعية الشاعرية التى حفلت بها دواوين الشعراء ، ونجد أن تنفيذ هذه الموضوعات يتم بصورة مختلفة تماما عما كان عليه التصوير الايرانى ، بحيث يسهل علينا تمييز أصلها العثمانى ، بالرغم من أنها مستلهمة من الفن الفارسى . ونرى ذلك واضحا فى تنوع الأزياء التى تفصح من النظرة الاولى ـ عن جنسية الشخوص الآدمية التركية ، كذلك فى اختلاف العمائم التى اتخذت شكلا مغايرا ، وحجما أكبر ، وذلك ينطبق على كل العناصر المكونة للتصوير ، فنجدها تتشابه وتختلف فى الوقت نفسه . فنرى التأثر بالاسلوب الايرانى ولكن فى صبغة تركية ، ففى مجال الطبيعة نجد فى التصاوير التركية جميع العناصر التى عرفناها فى التصاوير الايرانية لنفس الموضوعات ، مثل اشجار الفاكهة المحملة بالزهور ، ووحدات النبات المحور التى تغطى الارضية الخضراء والصخور الاسفنجية الشكل ، والسحب الصيفية . . . . الخ إلا أنها اصطبغت بصبغة تركية تجعلنا نتعرف على أصلها ـ كأن تظهر فيها اشجار السرو التى امتاز بها التصوير التركى فى مجال الرسم الذى اصبح أكثر تحديدا ، وأكثر صلابة وثقلا . أما الالوان فى المناظر الطبيعية فقد ظلت محتفظة ببهائها كما كانت عليه فى التصوير الفارسى ، وان ظهر فيها ميل الى استعمال الالوان المتناقضة الصريحة ، وهى تمتاز بالجاذبية ، وتتلاحق دون أى تداخل ، فهى بعيدة عن تجانس المدرسة الصفوية الفارسية ، وتتجه الى الاحتفاظ بالقيمة الطبيعية ، وكل لون قد احتفظ على حدة بقيمته ، أى باستقلاله وان كان متناغما مع اللون الذى يجاوره .

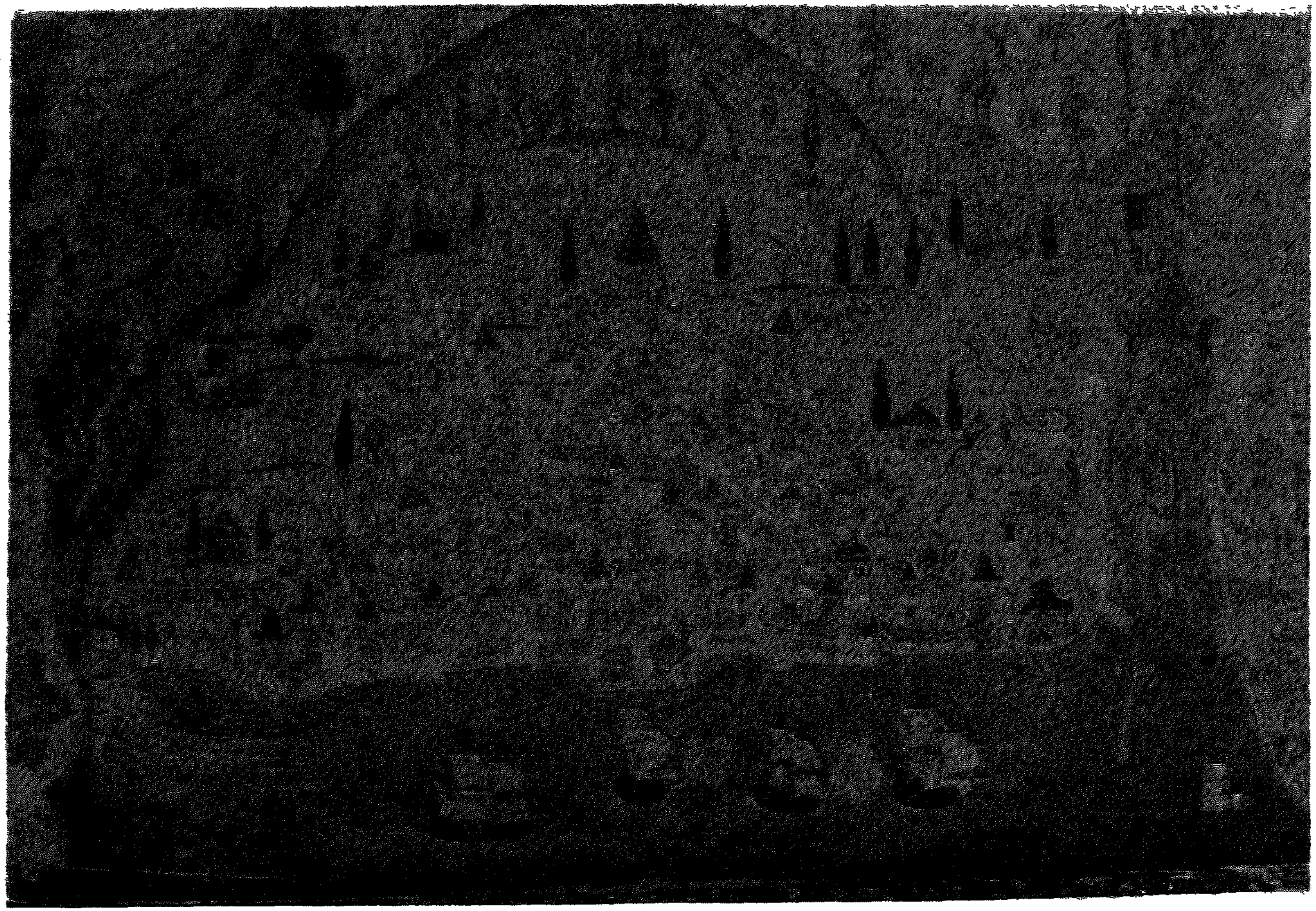
أما فى مجال تصوير الشخوص الآدمية فالتحول للأسلوب التركى أكثر وضوحا ، فاللمسة القوية التى لمسناها فى رسم المناظر الطبيعية تبدو أكثر تمثلا فى العناصر الآدمية . فنجد أن هذه الرسوم ـ سواء أكانت لفرسان يتسابقون بجيادهم بطريقة فيها كثير من العنف ، أو أمراء يتحدثون تحت ظلال الاشجار الوارفة ـ تتخذ مظهرا كله قوة وصلابة ، على نحو يجعل هذه الشخوص مختلفة فى رسمها عن نظيراتها فى الفن الايرانى الذى يغلب عليه مظهر الرقة المبالغ فيه ، وبخاصة الموضوعات التى كان الفنان يستمدها من دواوين الشعراء والموضوعات الأدبية فى ذلك العصر والعصور السابقة عليه . وقد كان لهذا التأثر أكبر الاثر على الفنانين العثمانيين ، فاستلهموا من الفرس ماشاء



شكل (٢)

« خمسة »

لعلي شي نواي « خسرو وفي هاد » ٩٣٧هـ ٣١ - ١٥٣٠م توبقابي سراي المدرسة العثمانية H. 802



شكل (٣)
المدرسة العثمانية
« بيان شعر العراقين » ٩٤٢هـ ١٥٣٤م Ist. uni. Lib T. 5964 اسلوب توبوعراقي (مداية)

لهم من موضوعات تصاويرهم مع اختلاف فى الاسلوب التصويرى باختلاف الاعمال الأدبية .

واذا لاحظنا التشابه أو التأثر بالفن الفارسى عند معالجة الفنان التركى لتصاوير المخطوطات الأدبية ، أو دواوين الشعر ، فالحال يختلف فى مجال تصوير المخطوطات ذات الموضوعات التاريخية ، الذى انتشر انتشارا عظيما . ويتبلور الأسلوب التركى وتجتمع فيه حصيلة التعبير التصويرى عند الفنان التركى فى العهد العثمانى . وفى الحقيقة ان التصوير التركى ، منذ بداية اهتمامه بتصوير الموضوعات التاريخية ، قد اتخذ وجهه أخرى فى التعبير أبعدته عن كل تأثير فارسى وبخاصة فى هيئة الشخوص الآدمية ، التى ظهرت مرسومة بما يميز الشخصية التركية من ناحية الشكل ذى المظهر القوى العريض ، المضغوط والمائل للقصر ، مما يظهر الرسوم الآدمية وكأنها شخوص نحتت من الخشب ، لكن لاتخلو من تعبير عنيف يتلائم مع موضوعات القتال . وهذا المظهر الخشن يناسب الشخصية التركية ، لكن الفنان عندما يريد رسم اعداء الاسلام فانه يستوحى المخطوطات الأوربية ، فنرى الفرسان المسيحيين بملابسهم المغطاة بالحديد ، فى مواجهة فرسان العثمانيين وذلك بأسلوب مختلف يميل الى الاسلوب الغربى الذى يظهر فيه بعض التجسيم ، ويستمر هذا الاسلوب ذو الصبغة التركية المميزة ، فى تصوير الأشخاص فى المخطوطات التاريخية العثمانية .

أما التأثيرات الأجنبية فقد تلاشت تدريجيا ، فقلما يظهر التأثير الفارسى فى المناظر الطبيعية والتأثير الاوربى فى العمائر ، أما الاشخاص فكانت ترسم دائما بأسلوب تركى صرف ، يتميز فى بعض الاحيان ببعض الجمود والتشكيل المائل نحو الضخامة ، وثقل الحركة ، وكأنها تتحرك بالتصوير البطىء ولكنها لاتفقد صفتها التشكيلية ، ولكن عندما يريد الفنان تصوير موضوعات شعبية ، أو جنود فى ميدان القتال ، أو عامة الشعب ، نجد أن الشخوص التى كانت تتميز بالخشونة والصلابة ـ وكأنها تماثيل ـ تتخذ شكلا آخرا من الحيوية وبساطة طبيعية وبخاصة فى الطبقة العاملة وهى تؤدى أعمالها ، فتبدو وكأنها فى مسرح العرائس .

والفنان العثمانى بالرغم من الخطوط الرأسية التى تسيطر على تصويره للأشخاص وترتيبها فى صفوف تكويناته ، نجده يتغلب على الرتابة ، وتكرار هذه الخطوط ، بأن يجعل هذه الصفوف فى خط مائل ، كما أنه يلجأ فى أحيان كثيرة الى استخدام التكوين الدائرى فى ترتيب الاشخاص ، لاضفاء حيوية على المجموعات البشرية . ولقد نجح الفنان التركى أيضا فى استعمال الخط المنحنى ، وبخاصة فى حركة الحيوانات والخيول للتعبير عن الحركة فى مواجهة جمود الاشخاص ، فوصل فى النهاية الى ابداع تكوينات فيها كثير من التنوع والحياة ، ونجد أن التصوير التركى فى الموضوعات التاريخية ـ وان ظهر فيه أحيانا بعض التأثيرات الغربية ـ قد ضل محتفظا بأسلوبه العثمانى المميز المتفرد ، الذى ظهر فيه تطور تصوير العنصر الآدمى .

والى جانب تصوير المخطوطات الأدبية والتاريخية فى التصوير العثمانى ، هناك نوع آخر من التعبير التصويري : وهو التصوير الدينى الذى حاز من الأهمية مايفوق العنصرين السابقين ، وبخاصة فى نهاية القرن السادس عشر وظهر فى مخطوطات تحكى تاريخ الاديان والانبياء . ونلاحظ أن هذه التصاوير فى المخطوطات التركية قد صورت بأسلوب تركى ليس به أى تأثير فارسى ، واتخذت الرسوم الآدمية صبغة أخرى فيها كثير من التبجيل ، فظهرت على نحو من الوداعه والفخامة التى توحى بالجلال والرهبة ، فبعدت أشكالها كلية عن الشخوص . المصورة في المخطوطات التاريخية التى تشبه

التماثيل الخشبية أو العرائس فى دواوين الشعر . والى جانب الشخصيات الدينية ذات الهيئة المهيبة اللائقة بمكانتها ، نجد أحيانا عناصر مستوحاة من الحياة اليومية فى المجتمع العثمانى . وهكذا تبدو لنا هذه المجموعات من الشخوص التاريخية . وقد استطاع الفنان فى التصوير الدينى ـ وبخاصة فيما يتصل بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم ـ أن يصل الى درجة كبيرة من الكمال الفنى ، ببساطة تامة تجعلنا نشعر بالسمو الروحى .

وقد عرف فن التصوير الدينى فى أواخر القرن العاشر الهجرى ـ (السادس عشر الميلادى) ظاهرة جديدة غير التى سبق تعريفها وهى تصوير شخصيات دينية للمتصوفين مثل « جلال الدين الرومى » ، وقد تأثر الفنان ببيئته فجاءت الرسوم الآدمية مستوحاة من معاصريه ، ولكن هذا الاتجاه ظل محصورا فى عدد قليل من المخطوطات ، صور بأسلوب جديد تركى خالص ، وهو مايمكن أن يطلق عليه « الاسلوب الدينى الحديث » . (شكل (١) .

تطور أسلوب المدرسة العثمانية للتصوير من خلال المخطوطات :

المرحلة الاولى :

أنشأ العثمانيون إمارة فى غرب الاناضول فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، وسرعان ما اتسعت حدودها ، حتى أصبحت إمبراطورية باستيلاء « السلطان محمد الفاتح » على القسطنطينية (١٤٥٣ م) ، فكانت نهاية الأمبراطورية البيزنطية .

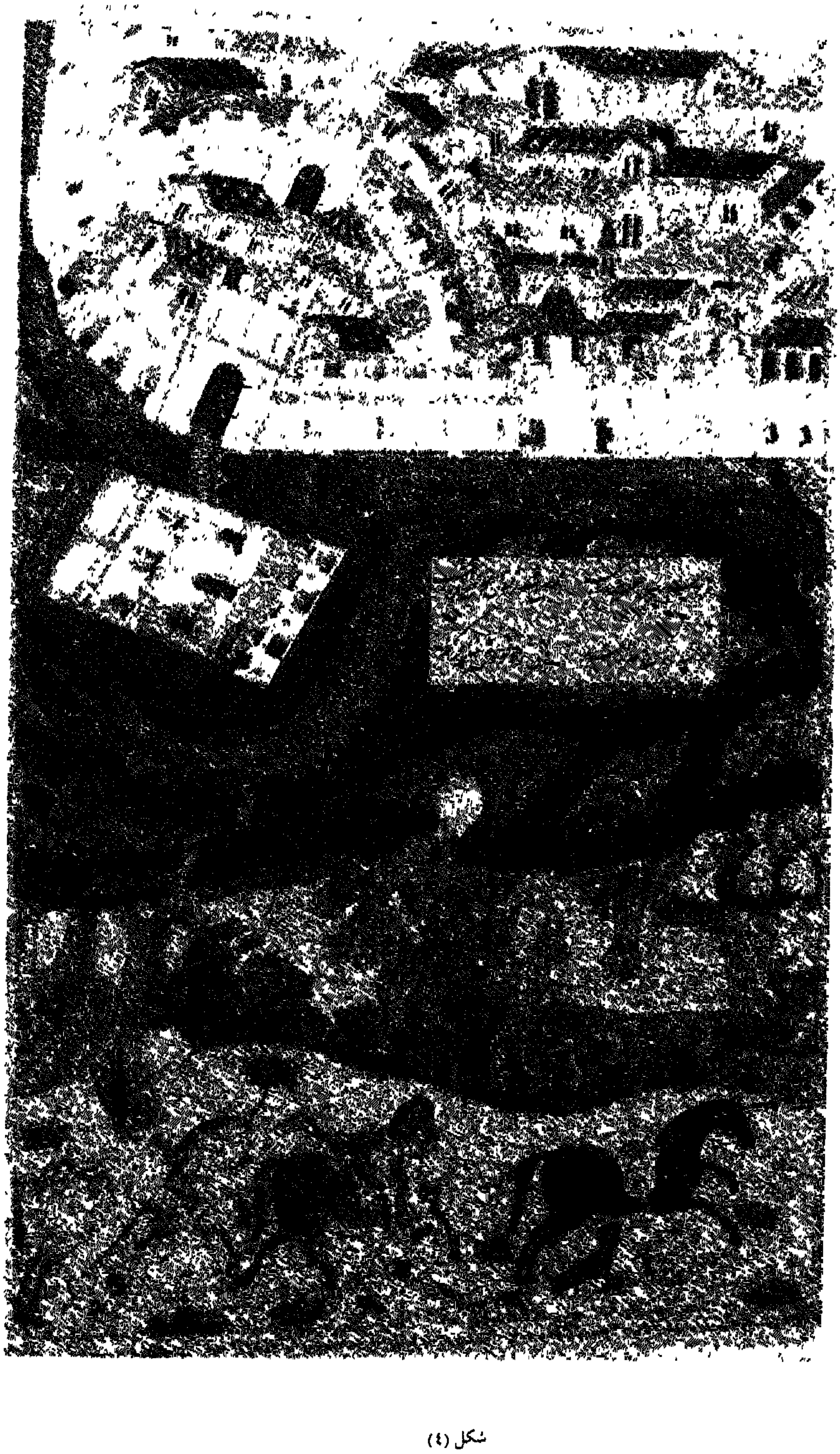
والمخطوطة المصورة فى عهد هذا السلطان نادرة ، فلم يبق إلا تصاوير قليلة من كتاب عن الجراحة (كراهية الحقانية) لشرف الدين Paris Bibl .Nate .Tir693 ، وليست لها أية قيمة فنية ، هى تصاوير توضح النص فقط ، وقد نفذت بأسلوب يغلب عليه بساطة المدارس البعيدة عن العاصمة ، ولايعطينا أية فكرة عن أسلوب تصاوير البلاط فى ذلك العهد .

اما النشاط الفنى فى العاصمة فقد اتخذ وجهة أخرى ، فالسلطان « محمد الفاتح » كان راعيا كبيرا للفن ، وكان يميل إلى الفن الاوربى ، فاستقدم فنانين غربيين الى بلاطة نذكر منهم Gentile Bellini الذى صور صورة شخصية للسلطان (National Gallery London) كما زار استانبول Maestro Paobo of Venice , Maestro de Pasti of Verona .

ومن المعروف أيضا أن « Costagna Da Ferrara» زار استانبول فى الفترة (١٤٨١ - ١٤٨٧) ، كما استقدم السلطان الفنانين الفرس الى بلاطه . وكان مصور البلاط فى ذلك الوقت هو سنان بك » الذى صور السلطان تلك الصورة التى تحمل التأثير الغربى ، فى التمكن من التكنيك ، وفى الوقت نفسه يحتفظ الفنان بتراثه وعاداته الشرقية ، ويظهر ذلك فى جلسة السلطان وحجمه وملابسه ، وفى الالوان التى تعكس التقاليد الشرقية .[٣]

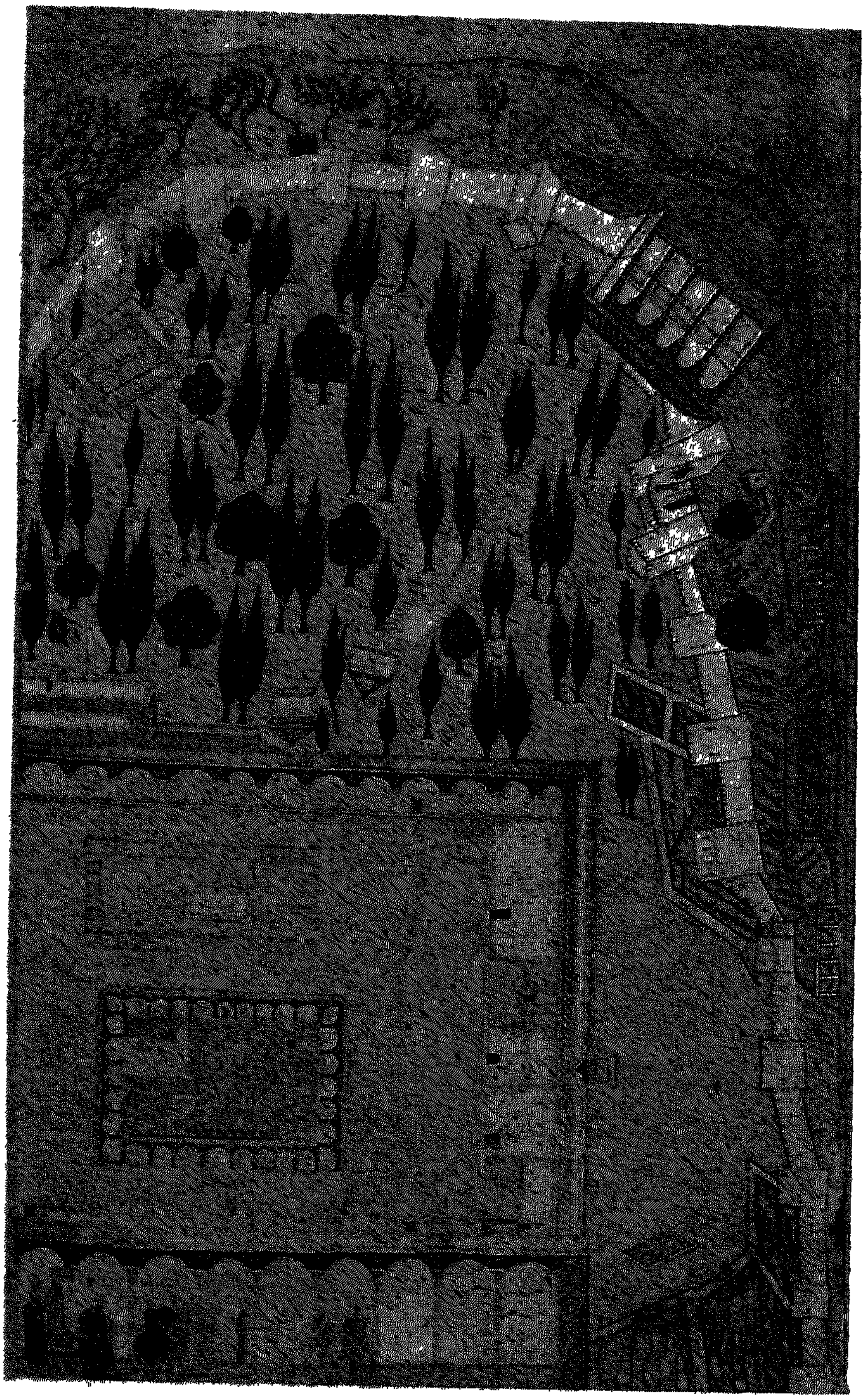
وفى عهدي « بايزيد الثانى » (١٤٨١ - ١٥١٢) ابن « محمد الفاتح » و « سليم الاول » (١٥١٢ - ١٥٢٠) نجد أن المخطوطات الباقية من فترات حكمهما قليلة جدا ، ولكنها تعكس الأسلوب السائد فى عصريهما ، وهو اسلوب يتميز بتعدد الاساليب المختلفة والتأثيرات المتباينة ، كما عاد تصوير المخطوطات يحظى باهتمام بعد

(٣) Atasoy, Nurhan.: Turkish Miniature Painting P. 17/20.



شكل (٤)

اسلوب تويوعراقي ، فتوحات وحاميلا ، ٩٦٤هـ ١٥٥٧ متحف توبقاي سراي H. 1592



شكل (٥)

اسلوب توبوغراي ، هونورتاما ، ٩٩٢هـ ١٥٨٤م متحف توبقابي سراي داخل توبقابي سراي H. 1523

ان كان التصوير الشخصى (Portrait) سائدا فى عهد « محمد الفاتح » ومن أقدم المخطوطات فى الفترة (٩٠٠هـ / ١٤٩٥ م) مخطوط كتاب « كليلة ودمنة » الـذى نـفـذ فى اسـتـانـبـول (Bombay P ubles-Mus.513) يليه مخطوط « خمسة » الرسوم الآدمية الشبيهة بالدمى الصغيرة التى تذكرنا بمثيلاتها فى مدرسة « شيراز » فى نهاية القرن الخامس عشر . الامر نفسه نجده فى تصاوير « خمسة » لدهلوى - اذ تبدو الرسوم الآدمية أقرب الى الدمى منها الى الأحياء ، وقد نتردد فى التعرف على أصولها التركية ، ولكن تلك الصفة تتأكد بالتكوينات المعمارية ، بطريقة لاتقبل النفى أو الاعتراض . ومن خلال الحقائق القليلة التى يمكن الرجوع إليها ، نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن التصوير العثمانى فى فجر القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، فيبدو التأثير الفارسى واضحا فى تآلف مع التصوير التركى ، الـذى استقر حديثا على ضفاف البوسفور قد اكتسب طبيعته السائدة . وكذلك تأثر الفن التركى ببعض التأثيرات التى ترجع إلى الغرب وندرك اتجاه الفن التركى نحو التغير والتطور بإدماج التأثير الأسيوى والاوربى فيه . (٤) واذا كـانـت المميزات التركية قليلة جدا فى هذه المخطوطات إلا انها تبدو واضحة فى السنين التالية ، فهذه المرحلة المبكرة للتصوير العثمانى تعد فى غاية الاهمية ، حيث أنها تبشر بظهور هذا الفن العظيم وتطوره .

وابتداء من عهد (سليمان القانونى) يتضح الاسلوب العثمانى فى التصوير ، ويكتسب طابعا مميزا ، ويمكن تتبع نموه وتطوره . وهذا التطور راجع الى وجود فنانين أتراك أكتمل تدريبهم فى السراى ، إلا ان التأثير الفارسى والتركمانى قد استمر فى مخطوطات عدة ، وإن كانت التصاوير تفصح عن المميزات التركية لتنوع الأساليب فى التصويرة الواحدة ، الى جانب العديد من التفصيلات التركية البحتة ، فالفنان يستعمل قاموسه للعناصر ليبرز نوعيته وجنسه - وتحولت هذه التصاوير الى اعمال تركية . وعلى كل فان ادماج ثلاثة تقاليد مختلفة حضاريا أوربية وفارسية وعثمانية يعكس الاتجاه الثقافى للفنانين فى هذه الفترة الزمنية .

هذه المميزات تظهر بوضوح فى مخطوط (خمسة) (على شير نواى) (T.S. H602) فى الستة عشرة تصويرة .

ومما يلفت النظر فى هذه التصاوير رسوم العمائر التى يظهر فيها التنوع الغريب الذى يتمثل فى الالوان القوية المتقابلة ، فتبدو فى بعض الاحيان تكوينات معمارية فارسية رقيقة ، وفى تصاوير أخرى يختار الفنان تصوير عمائر عثمانية بأبراجها المميزة وقلاعها . كذلك نجد عمائر على الطراز الغربى ، فهذا الاسلوب فى تصوير العمائر والجمع بينهما يعتبر غريبا على الاسلوب الفارسى ، ويتميز به الأسلوب العثمانى ، وهناك سمة متفردة فى هذا المخطوط هى رسوم الاشجار التى تبدو محورة ، وقد رسمها بنفس حجم باقة من الزهور . أما العناصر الآدمية من التصويرة فهى مازالت متأثرة بالتصوير الفارسى ، والالوان تحقق تجانسا جديدا مرتبطا بالفن العثمانى فى ذلك العصر ، او تميل درجات اللون الى الالوان الهادئه فى خلفية التصويرة وتتدفق عليها درجات اللون من الالوان الصارخة . وموضوعات هذه التصاوير : رحلات الصيد والقنص وركوب الخيل واطلاق السهام على الحيوانات البرية .

(٤) Schoukine: La peinture Turque d'apres les Manuscrits Illustres. P.P. 11-113.

فالغنى فى الالوان ، ونماذج النباتات ذات الاوراق العريضة الكبيرة الحجم والملابس الفضفاضة والعمائم الكبيرة ، وغطاء الرأس للسيدات ، إلى جانب التكوينات المعمارية الغريبة المختلفة عن العرف الفارسى ، كل هذه العناصر تجعل المنظر العام للتصويرة يتخذ صفة الشخصية التركية الفنية التى لاتقل كمالا عن الاسلوب الفارسى ، ولكنها تتميز عنه بالجمع بين العناصر المختلفة فى انسجام جميل فى تصويرة واحدة . وهناك تصويرة من هذا المخطوط تمثل موقعة بين الشاه الفارسى « خوسرو وفرهاد » نجد تلالا عدة فى درجات من الالوان الزاهية من الاخضر والازرق والبنفسجى وقد تناثرت عليها مجموعات من الأعشاب ، وباقات من الزهور أوراقها كبيرة . كذلك على قمم التلال أشجار صغيرة الحجم تتضاهى فى حجمها باقات الورود ، وتظهر بوضوح على الخلفية الذهبية التى تمثل السماء . واجزاء ظاهرة لأشخاص بين التلال توحى بالعمق فى التكوين . وفى الركن الأيمن أعلى التصويرة تبدو قلعة فى المنظور بعيدة عن الأسلوب الفارسى وفى مقدمة التصويرة خيمة « خوسرو » . شكل (٢)

وتكمن أهمية هذه التصويرة فى انها النموذج الذى احتذاه الفنان فى هذه المرحلة واحتذاه فى المراحل التالية عند تصوير الموضوعات المتماثلة ، فنرى القلاع دائما فى الخلفية وخيمة القائد فى مقدمة التصويرة .

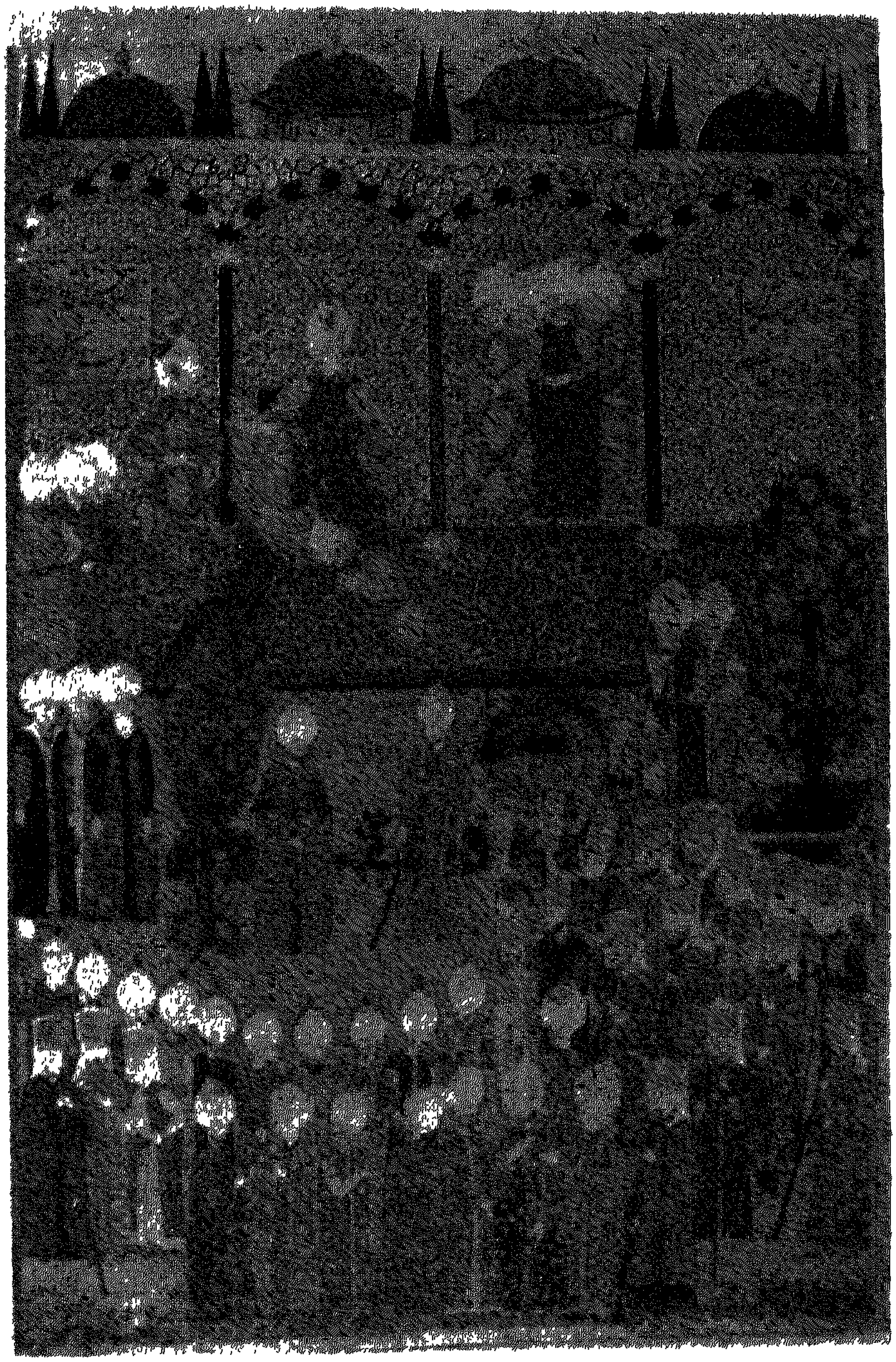
وبين المخطوطات العثمانية المصورة فى عهد « سليمان القانونى » لابد من مكان رئيسى لمخطوط « سليم نامة » لشكوى (Tsm.H,1597 — 98) فهو أول مخطوط تاريخى كتب نثرا ، وخصص للتاريخ العثمانى فقط والتصاوير . والموضوعات التاريخية كان لها الاهمية الاولى فى عهد « سليمان القانونى » ، وكان لها اكبر الاثر فى تطور التصوير العثمانى ، وأصبحت بعد ذلك الموضوعات الاساسية فى المراحل المختلفة التالية لتطور التصوير العثمانى ؛ -

ذلك لأن هذه المخطوطات التاريخية أعطت الفنان إمكانية الاختيار لتصوير كثير من الأحداث ، وجعلته يبحث عن ابتكار جديد للتعبير ، فاتجه إلى تسجيل الأحداث المعاصرة له فنمت واقعية جديدة .

وظهر الأسلوب الطبوغرافي* في ذلك العهد ، فهناك تصاوير لا تمت بصلة للأسلوب الفارسي نرى فيها المدن ومخيمات الجيوش ، رسمت في مسقط رأسي ، فتظهر التلال والأنهار والكباري والوديان ، وهذه التصاوير خالية تماماً من الكائنات الحية ، واختص بهذا الأسلوب المصور « مطراقي » وهو مؤلف مخطوط بيان منازل سفر العراقين (Ist. uni. Lib T 5964) (٩٤٢هـ / ١٥٣٤م) . ويحكي عن سليمان القانوني في موقعة العراق ، وقد صاحبه المؤلف فسجل مائة وعشرين تصويرة للمدن والبلاد التي مر بها « سليمان القانوني » ، من استانبول الى تبريز وبغداد والعودة ثانية الى « تبريز » ثم الى « حلب » و « ديار بكر » وفي النهاية الى استنبول . فكان هذا المخطوط المصور من أنجح المخطوطات من الوجهة الفنية البحتة ، كما كان له أكبر الأثر على المخطوطات التاريخية بعد ذلك ، فقد اقتفى اثره الفنانون في أسلوب تعبيره في رسم العناصر المعمارية ، ورسوم المدن ، وظهر بعد ذلك في تكوينات كان للرسوم الآدمية فيها لها مكان الصدارة في داخل هذه التكوينات الطبوغرافية(٥) . (٣) ، (٤) ، (٥) .

*الاسلوب الطبوغرافي : اسلوب يشبه رسم الخرائط المجسمة ، وهو اقرب الى التخطيط المعماري حيث تظهر طبيعة الارض والمباني والطرق والحقول ومصادر المياه .

(٥) Atasoy, Nurhan: Turkish Miniature Painting. P. 28



شكل (٦)

المدرسة العثمانية

« سليمان نامه » ٩٦٥هـ ١٥٥٨م سليمان القانوني يعتلي العرش متحف توبقابي سراي H. 1517 اسطنبول



شكل (٧)
المدرسة العثمانية
« سليمان نامه » ٩٦٥هـ ١٥٥٨م منظر صيد متحف توبقابي سراي H. 1517 اسطنبول

وتطور فن التصوير العثماني أيضاً في المناظر الطبيعية ، ومن أهم المخطوطات التي توضح لنا هذا التطور مخطوط من « بيهان » -Musee Isla. Tur) que Ne 1950) (٨٠١هـ - ١٣٩٨م) "Antologie persane"(٦) فهذا المخطوط في حد ذاته مهم جداً أولاً لأنه يحتوي على مناظر خالية من الشخوص الآدمية - ثانياً لأنه إلى وقت قريب كان من المعتقد انه مخطوط فارسي(٧) - ولكن هذا المخطوط تركي أصيل . وهذه المناظر الطبيعية هي إحدى الدلائل على ذلك ، فنجدها متمشية في إطار الفن العثماني ، فرسوم الأشجار ذات الأوراق الكبيرة التي تشبه المراوح ، ولونها الأحمر الداكن ، وأنواعها ، وبخاصة أشجار السرو والعنب المتسلق ، وكذلك التلال والطيور ، نفسها ، والتكوين الذي رتبت فيه النباتات على مرتفعات ، وكذلك الألوان الفاتحة والهادئة في الخلفية تؤكدها درجات من اللون الزاهي - كل هذه السمات تفصح عن مميزات فن التصوير العثماني وتكون قواعده الاساسية .

وهناك مخطوط آخر يؤكد ما سبق « خمسة » لنظامي (٩٠٦هـ / ١٥٠١م) (T.S. H 1510) لكنها صورت في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) في تركيا . فالتكوينات في المخطوطين متطابقة في كل شيء في الأشجار ذات الأشكال المميزة بأوراقها الكبيرة ، التلال نفسها الطيور وحتى الأحجار هي نفسها - كذلك الألوان المستعملة تارة هادئة وتارة زاهية متألقة . كذلك التكوين الرأسي المتجه في جماعات الى أعلى في ترتيب العناصر .

وفي أواخر عهد « سليمان القانوني » أعد مخطوط عظيم ، على غرار الشاهنامة الفارسية - كتاب عن الملوك العثمانيين « سليمان نامة » (T.S. H 1517) كتبه مؤرخ البلاط القانوني « فتح الله عاريف شلبي » وقد كتبه في خمسة أجزاء عن العصر العثماني ، و « سليمان نامة » هو الجزء الخامس والأخير . والجزء الرابع عن الفترة من « عثمان غازي » الى « بايزيد الثاني » وينتهي بموقعة « انقرة » ، والفترة حتى بداية عهد « القانوني » غير موجودة ، كذلك لا يعرف شيء حتى الآن عن باقي الأجزاء . والثمانية والستون تصويرة في « سليمان نامة » تعكس تنوع الاساليب ، نظراً لأشتراك عدد من الفنانين في تنفيذها ، ولكن هناك وحدةً في العمل كله نتيجة للعناصر المميزة في التصوير العثماني . ففي بعض التصاوير نجد موضوعات الصيد والقتال ونرى العناصر النباتية بأشكالها المميزة ، وكذلك رسوم العمائر كما عرفناها ، وفي بعض الأحيان يبالغ في زخرفتها لكنها تميزت باتقان المنظور .

وفي تصويرة تمثل اعتلاء « سليمان القانوني » العرش في سراي توبقابي « نلاحظ بداية تفرد سمة جديدة في التكوينات فنرى السلطان جالساً على عرشه في ناحية من أعلى التصويرة وباقي العناصر تكون قوساً في أسفل التصويرة وهكذا في داخل تكوين دائري نجد أن السلطان والنبلاء هم نقطة الارتكاز في التصويرة . (شكل ٦).وبالرغم من كثرة الزخارف التفصيلية التي تغطى الجدران والملابس نجد أن المنظر الطبيعي بعكس ذلك يبدو مبسطاً ، وتظهر العظمة والوقار للاتقان بالمناسبة في وقفة النبلاء الجامدة . هذا الاتجاه الدائري في التكوين يظهر أيضاً في تصاوير أخرى في هذا

(٦) Shoukine: La peinture Turque d'apres les Manuscrits Illustres. P. III

(٧) Gray, B.: Persian Painting. P. 68.

المخطوط لموضوعات رحلات الصيد ويختص بتصويرة تمثل السلطان وهو يراقب ولده في رحلة صيد . ونلاحظ هنا الحركة الدائرية التي تسيطر على التكوين . كما نلاحظ أن التصويرة وكأنها قسمت الى ثلاثة أقسام يحد كل قسم مجموعة من التلال ، فيبدو كل قسم وكأنه تصويرة متكاملة ، اذا اخفينا الأقسام الأخرى ، ومع ذلك فالأقسام الثلاثة متجانسة مع بعضها في كل واحد وفي غاية الابداع .

فالقسم العلوي للتكوين يمثل الهدوء والوقار في ثبات وتركيز على شخصية السلطان وترتيب الحراس ، وكذلك في اللون الوردي الهادىء في تجانس مع باقي الألوان المستعملة في العناصر الأخرى ، وكلها تميل الى الهدوء ويبدو الأفق من خلال التل بلونه الذهبي ، تتخلله قمم أشجار السرو . أما القسم الأوسط فتظهر فيه الديناميكية الواضحة في حركات الفرسان ، وانطلاق الجياد والحيوانات ، وكل العناصر رسمت بدقة واتقان شديدين ، وتتألق الألوان القوية على أرضية هادئة فتخلق التقابل سواء في اللون أو في الحركة . وفي مقدمة التصويرة منظر آخر للصيد بعيد عن عنف المنظر السابق ويظهر فيه الاتباع يحملون الصيد أو يجمعونه ، ونلاحظ بعض التجسيم وبخاصة في أشكال الحيوانات وقد لونت بألوان دافئة متدرجة . (شكل ٧) .

وهكذا نرى أنه في عهد « سليمان القانوني » وضح نمو فن التصوير العثماني وتطوره . وتأكدت فيه بعض المميزات ، وظهرت مميزات وموضوعات جديدة جعلت الفنانين يبتكرون لها أساليب التعبير المناسبة ، ففي المخطوطات الأدبية في ذلك العهد نجد الشخوص الآدمية قصيرة (مضغوطة) ويلبسون ملابس العصر ، كما أن هناك خاصية معينة في تمثيل المناظر الطبيعية ، وهناك احساس قوي بالاشعاع اللوني البراق - كما ظهرت الموضوعات التاريخية العثمانية بتصاويرها التي كان لها أكبر الأثر في تكوين وتطوير أسلوب جديد خاص بتسجيل الأحداث المعاصرة .

كما أبدع المصور « مطراقي » أسلوباً جديداً في رسم المناظر الطبيعية للمدن مرتكزاً على الرسم الشبيه بالخرائط ، والذي انتشر بين المصورين للموضوعات التاريخية . وتكمن أهمية التصاوير في نهاية هذه المرحلة في انها ليست فقط أول تصاوير لفناني الموضوعات التاريخية ، بل لأن مختلف الأساليب ممتزجة فيها ، ولأنها قد استحدثت من الموضوعات الجديدة أساليب جديدة ، واتخذت شكلها المتكامل لكي تصبح أسلوباً ناضجاً في السنوات اللاحقة ، فأصبح كل مخطوط من هذه المخطوطات وثيقة تاريخية للعصر الذي صورت فيه .

المرحلة الكلاسيكية في التصوير الاسلامي العثماني

في عهد سليم الثاني :

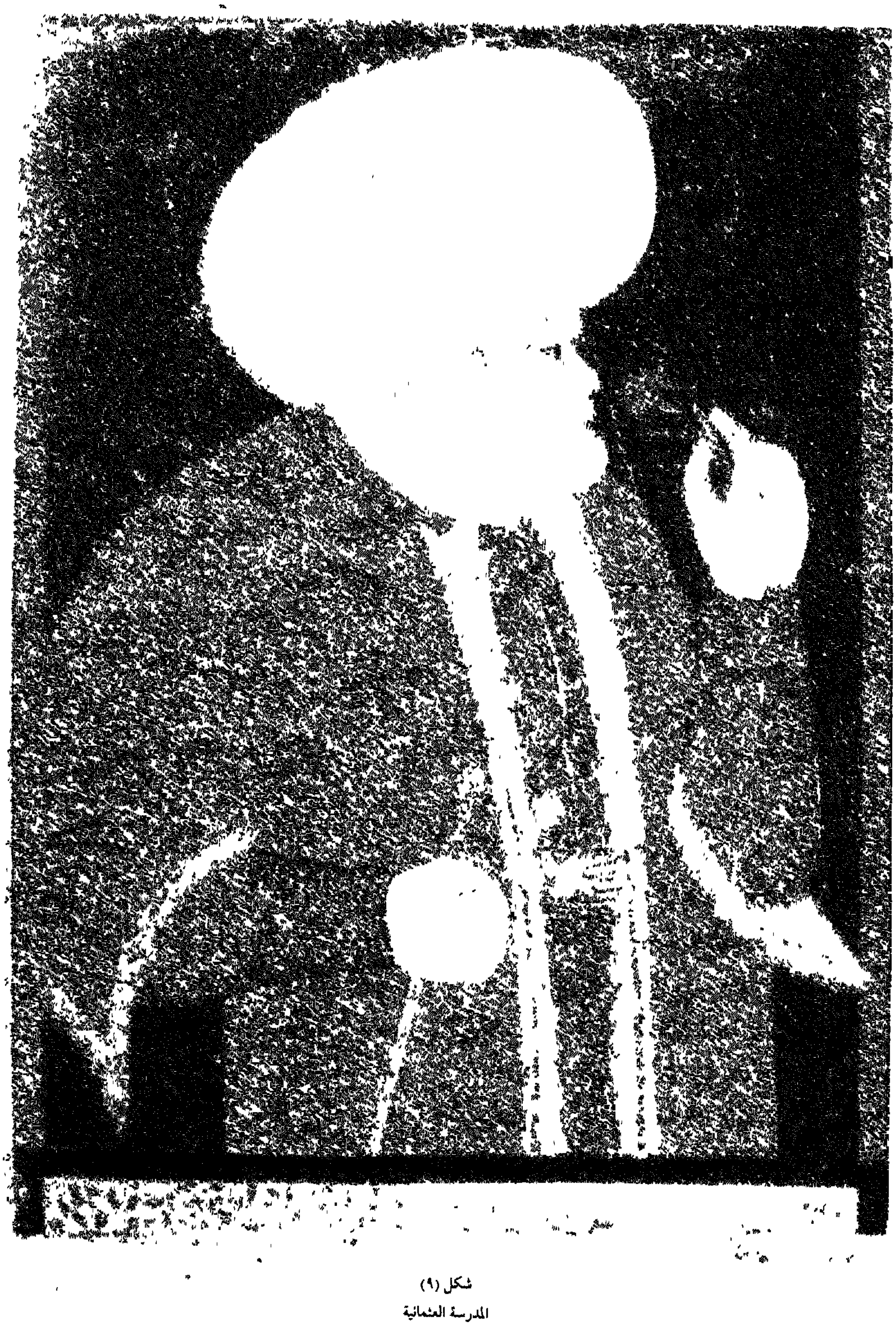
لم يتخل فنانو عهد « سليم الثاني » عن التقاليد المتبعة في مرسم السراي لتصوير الأحداث التاريخية ، والذي بدأ في أواخر عهد « سليمان القانوني » . وقد أخذ هذا الفن في التطور لكنه اتخذ نمطاً جديداً ، فكان من أهم سمات تطوره الواقعية المبسطة . فها نحن نرى الفنانين وقد تخلوا عن بعض العناصر التي كانت تميز التصاوير السابقة مثل باقات الورود ، والشجيرات المحورة الصغيرة ، والزخارف المبالغ فيها في تغطية الأسطح . فقد اكتفوا في تصوير المناظر الطبيعية بالقليل من العناصر النباتية التي تنحصر في بضع شجيرات ، وهذه البساطة



شكل (٨)

المدرسة العثمانية

« نزهة الاسرار » ٩٧٦هـ ١٥٦٨م استقبال سليم الثاني لممثل امبراطور النمسا متحف توبقابي سراي H. 13339 اسطنبول



شكل (٩)
المدرسة العثمانية
صورة شخصية لبرباروس منتصف القرن ١٦م متحف توبقاپي سراي H. 2134 مقارنة

الواضحة في المناظر الطبيعية تتمشى مع الأشخاص والتكوينات التي يغلب عليها الخطوط المستقيمة ، والملابس الزاهية كما استخدمت الألوان الساخنة مثل البرتقالي والأحمر والأزرق الداكن على خلفية بألوان الباستيل ، لتأكيد الأحداث التاريخية التي كانت الموضوع الأساسي لهذه الفترة ، وكانت الأحداث التاريخية المعاصرة في ذلك الوقت مصدراً لا ينضب لفنانين يستلهمون منه ما يشاءون في تصوير المخطوطات .

والمثل الوحيد من التصوير التاريخي والذي نُفِّذ في عهد « سليم الثاني » هو مخطوط (نزهة الاسرار في سفر الزيفتجار) الذي ألف في عهد « سليمان القانوني » ووفاته واعتلاء « سليم الثاني » للعرش والسنين الأولى من حكمه . وقد نسخ هذا المخطوط المصور في ٩٧٦هـ (١٥٦٩م) . وتتميز تصاويره العشرون بالتكوين المتقدم المتكامل الذي لا يحمل أي تأثيرات أجنبية ، والذي أصبح مثلاً يحتذى خلال المرحلة الكلاسيكية لفن التصوير العثماني . وأهم موضوعاته التتويج واحتفالات تقديم أوراق الاعتماد للسفراء الغربيين ، وخروج الجيش للقتال . والتصويرة التي يتمثل فيها مميزات هذا العهد للتصوير التاريخي تصويرة « الاحتفال بتقديم أوراق الاعتماد للسفير النمساوي » ، إذ نلاحظ فيها التكوين القائم على الخطوط المستقيمة سواء العمودية ، أو المتماثلة والأشخاص في صفوف متراصة ، بينما السلطان ، وأمامه السفير في انحناءة مبالغ فيها ، يمثلان النقطة المركزية للتكوين الذي يلتف حولها باقي العناصر المكونة للتصويرة في ثبات يوحي بالمهابة الى جانب الجمود (شكل ٨) .

ونلاحظ أيضاً أن فن التصوير الشخصي « البورتريه » - الذي كانت له أهمية كبيرة في عهد « محمد الفاتح » - قد أصبح خلال المرحلة الكلاسيكية وفي عهد « سليم الثاني » و « مراد الثالث » في طليعة الأساليب التصويرية التي حظيت بالرعاية . فكان المصور « حيدر ريس » الشهير (بنيجاري)[٨] أعظم من صور لوحات شخصية للسلاطين ، ومن أهم أعماله لوحة لسليم الثاني ، الذي كان يجلس جلسات طويلة أمام المصور ، وكذلك لوحة « لسليمان القانوني » كما صور أمير البحار « خير الدين بارباروسا » (شكل ٩) .

في عهد مراد الثالث :

بجانب السلطان « محمد الفاتح » والسلطان « سليمان القانوني » نرى أن السلطان « مراد الثالث » يأخذ مكاناً هاماً بين كبار محبي فن التصوير ومشجعيه ، من سلالة السلاطين العثمانيين . فكان عهده من أزهى العهود التي بلغ فيها في التصوير الذروة . وخلافاً للعهود السابقة على هذا العهد والتي لم يتبق لنا منها الا بضع مخطوطات مصورة نجد أن عهد (مراد الثالث) يتميز بكثرة المراجع والمخطوطات التي نُفِّذت على مدى عشرين عاماً هي حكم هذا السلطان المحب للفنون . والتصاوير في هذه المخطوطات ، والتي هي المرجع الأساسي لفن التصوير العثماني - تيسر لنا دراسة تلك التصاوير ، وتتبع تطور هذا الفن العظيم . فقد نُفِّذ في عهد « مراد الثالث » أول كتاب عن تاريخ الفن التركي يتناول التصوير في الزمن السابق لعهده والمعاصر له ، مع تراجم لأهم الفنانين . وكاتبه هو المؤرخ « مصطفى علي » . وكان من أشهر فناني هذا العصر المصور

(٨) Mustafa Ali: Gelibululu Manakib — i Hunerveran. (Mans. Copy. Topkapi palace Museum (Ed. 1234) P. 66.

« عثمان » الذي كان رئيس مراسم السراي والذي سنتعرف على أسلوبه من خلال دراستنا للمخطوطات العثمانية . كما كان المصور الفارسي « والي جان » ملحقاً بمراسم السراي ، لكنه كان متمسكاً بالتقاليد الايرانية التي كان يحاول نشرها في تركيا .

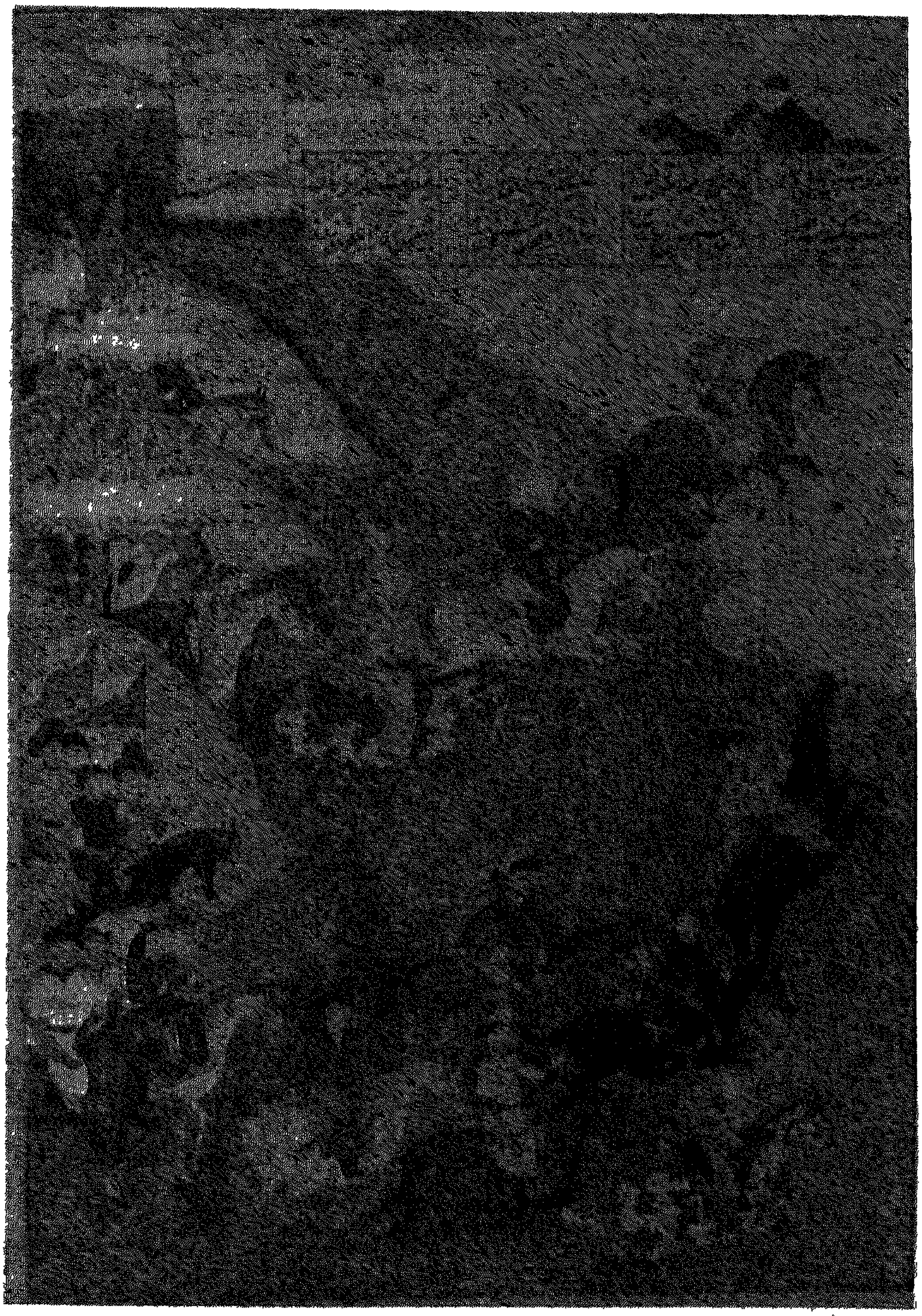
ويتميز عهد « مراد الثالث » بكثرة الكتب التاريخية التي يظهر فيها التطور واضحاً . وكان « سيد لقمان » هو المؤلف المعتمد لكتابة تاريخ السلاطين العثمانيين في عهد « سليم الثاني » ، وقد استمر « سيد » في منصبه هذا خلال عهد « مراد الثالث » ، فقام بتأليف العديد من الكتب بالفارسية والتركية التي صورها كثير من المصورين الموهوبين ممن جعلوا ذلك العهد من أعظم العهود التي حقق فيها التصوير العثماني أعظم إنجازاته الفنية .

وأول عمل لـ « سيد لقمان » هو « ظفرنامة »[٩] وهو عن تاريخ « سليمان القانوني » (Dublin, Chester Beattylib 413) وهو بالفارسية ، على نسق « الشاهنامة للفردوسي ».وقد صورت كل تصويره من الخمسة والعشرين التي يحويها المخطوط على صفحتين متقابلتين ، ونلاحظ أن موضوعاتها هي الموضوعات نفسها التي نجدها في (نزهة الأسفار في سفر زيفتجار) لأحمد فريدون باشا ، وهي تمت لها بصلة من حيث معالجة الموضوعات والتكوين واختيار الأحداث . كما تؤكد بلوغ فن التصوير في المخطوطات التاريخية قمة النضج ، وذلك بمقارنة تصاوير الموضوع نفسه في كلا المخطوطين ؛ فقد أصبح الفنان ينظر للتكوين في التصويرة من زاوية أعمق وأوسع الأمر الذي يتضح في تصويرة تمثل جنازة « سليمان القانوني » ؛ فقد أضاف الفنان في هذه التصويرة عند معالجته لهذا الحدث العديد من العناصر الآدمية التي رتبها في صفوف تظهر بين التلال المرسومة في خط مائل وأفقي أيضاً ، مما يقطع رتابة الخطوط المستقيمة المتمثلة في الحراب المشرعة ، وصفوف الفرسان الأمر الذي يجعل التكوين متزناً ويبدو فيه الحرص على التماثل والتناسق . وتوحي كل هذه العناصر على الأرضية الهادئة من اللون الأزرق الباهت بالمهابة وجلال الموقف . وفي تنوع غطاء الرأس نجد كل هذه العناصر منتشرة على سطح التصويرة كلها وتوحي بالعمق الذي يوحي بتتابع التلال على الأفق . ومع ذلك فالثبات يسيطر على التكوين الذي يذكرنا بعظمة التصوير الجداري .

وفي تصويرة أخرى من المخطوط نفسه ، نرى تكويناً كله حركة ، يختلف تماماً في المفهوم والمعالجة عن التصويرة السابقة ؛ وان كان مضاهياً من حيث القيمة الفنية والاتقان في الاداء ، فالجمود ملغي من هذه التصويرة المفعمة بالحركة التي لا تعطي مجالاً للأشكال النمطية الخاصة بالفرسان الأتراك وخلفائهم التتار الذين يعبرون النهر في اندفاع نحو القلعة المنغارية على البر الآخر . ونراهم على شريطين الواحد فوق الآخر وكأنهم متجهون إلى أعلى من الشمال إلى اليمين في خطين مائلين "Diagonales" بعكس خط مائل ثالث هذه المرة هابط من الشمال إلى اليمين متمثل في إندفاع الشلال الذي يعبره الفرسان . وينتج عن هذا التعارض في حركة الخطوط المائلة إحساس بالديناميكية التي كانت نادرة في تصاوير ذلك الزمن (شكل ١٠) .

وهناك سمة أخرى تلفت النظر ، ألا وهى الواقعية

(٩) Atasoy, Nurhan. "Turkish Miniature Painting. P. 33.



شكل (١٠)

المدرسة العثمانية

تاريخ حياة السلطان سليمان ٩٨٧هـ ١٥٧٩م محمد حراي يعبر النهر مع جنوده مكتبة تشستر بيتي No. 413 دبلن



شكل (١١)

المدرسة العثمانية

« شاهنشا هامه » ٩٨٩هـ ١٥٨١م مرصد مكتبه جامعة اسطنبول متحف توبقابي سراي **H. 1404**

التي رسمت بها الأشخاص والتي تنم عن جنسياتهم سواء في الملامح أو الملابس . كما نلمس فيها توفيق الفنان في رسمها ممثلاً في التكوين ، وفي الألوان الهادئة المتمثلة في اللون الفضي المتأكسد للنهر ، فهي تعارض الألوان المحايدة للصخور والقلعة مع ألوان ملابس الفرسان الذين يعبرون النهر والمنتظرين على التلال في جانب من التصويرة .

وثاني عمل لـ « سيد لقمان » مؤرخ السراي هي « شاهنامة سليم خان » (T.S. A 3593) ، وهي تحوي ثلاثاً وأربعين تصويرة عن تاريخ حياة « سليم الثاني » وتعود أهمية هذا المخطوط إلى أننا نجد في مقدمته شرحاً لطريقة الإعداد لإخراج هذا العمل الضخم والدوافع وراء إصدار هذا الكتاب ، فيقول « لقمان » : « كان على الكاتب والخطاط والمصور والمذهب أن يقدموا نماذج من أعمالهم للمتخصصين ، قبل أن يصدر لهم الأمر بالتنفيذ ، وبخاصة الكاتب فكان عليه أن يتقدم لشيخ الإسلام أيضاً لفحص المتن ، ولا يجرؤ على التنفيذ إلا بعد موافقة كل هذه الجهات ، ثم بأمر السلطان بالتنفيذ » .

ويتضح من الوثائق الخاصة بهذا المخطوط في الأرشيف الذي عثر عليه في السراي أن المصورين « عثمان » و « علي » قد قاما بتصويره وقد وصف لقمان « المصور عثمان » في المقدمة بأنه : « أعظم الفنانين الموهوبين » . ومن أسف أن هذا المخطوط الذي حظي بكل هذه العناية قد عثر عليه في حالة سيئة(١٠) . كما فقدت أجزاء كثيرة من المادة الكتابية كما فقدت كذلك كثير من التصاوير . وقد عثر على إثنتين من التصاوير الناقصة في متحف « بوسطن » أخيراً ؛ وكان من المعتقد خطأ(١١) أنهما يمثلان صفحتين متقابلتين تمثلان جنازة « مراد الثالث » وقيل مراراً أنهما صُورّتا بعد (١٥٩٥م) بعد وفاته . وفي الحقيقة اتضح أنهما آخر تصوير تين في المخطوط ، الخاصة بجنازة « سليم الثاني » . أما الصفحة الأخرى فهي الجزء الناقص من تصويرة اعتلاء « سليم الثاني » للعرش في بلجراد التي ما زالت موجودة في المخطوط في استانبول ، وفي هذه التصويرة تتجمع كل مميزات أسلوب المرحلة الكلاسيكية في عهد « مراد الثالث » كما تتضح المهارة والإتقان في رسوم الأشخاص ويظهر التعبير على ملامح الوجوه مع تجانس وترتيب فى الألوان ينمان عن تمكن المصور .

وتصاوير هذا المخطوط تحتوي على كثير من التكوينات المتنوعة تمثل معارك البحر والبر والحصار ومناسبات اجتماعية وبناء مسجد « السليمانية » في (أدرنه) وإقامة جسور . ونرى الدقة في ملاءمة الأماكن للأحداث المصورة وهذه سمة مميزة لتصاوير الكتب التاريخية . والمخطوط الثالث للقمان(١٢) « الشاهنشاه نامة» ، وهومكون من جزئين يغطيان تاريخ حكم « مراد الثالث » . ويحتوي الجزء الأول منها على ثمان وخمسين تصويرة يتضح من رسوماتها أنها من إنتاج مجموعة الفنانين أنفسهم الذين صوروا المخطوطين السابقين ، وهي المجموعة التي كان المصور « عثمان » رئيسها . وفي التصويرة التي تمثل علماء يعملون في مرصد « جلاطا سراي » الذي بنى في عهد « مراد الثالث » ، نرى نضج التصاوير من الوجهة الفنية ، ومهارة « عثمان » .

---

(١٠) Stchonkine: La peinture Turque d'apres les Muniscrits Illustres. P. 117.

(١١) Atasoy, Nurhan: Turkish Miniat. Painting P. 35.

(١٢) Atasoy, Nurhan. "Turkish Miniat. Painting. P. 35.

وبالرغم من أن التكوين بسيط ، فانه مفعم بالحركة المتمثلة في حركات العلماء المختلفة ، وتوزيع مجموعاتهم . ويمكننا أن نتعرف فيها على عملهم وآلاتهم فالتكوين مكون من عدة مستطيلات أفقية ، وخطوط رأسية متماثلة ، في أوضاع الأشكال الآدمية وفي رسوم الآلات (شكل ١١) .

وفي المخطوطات السابقة نجد أن « لقمان » وصف ، في تسلسل ، أحداث التاريخ العثماني كاملا ، لثلاث مراحل . ونجد أن وحدة لموضوع في المخطوطات تظهر أيضا في التصاوير التي توضح الأحداث وتعطي للمخطوط قيمته الفنية .

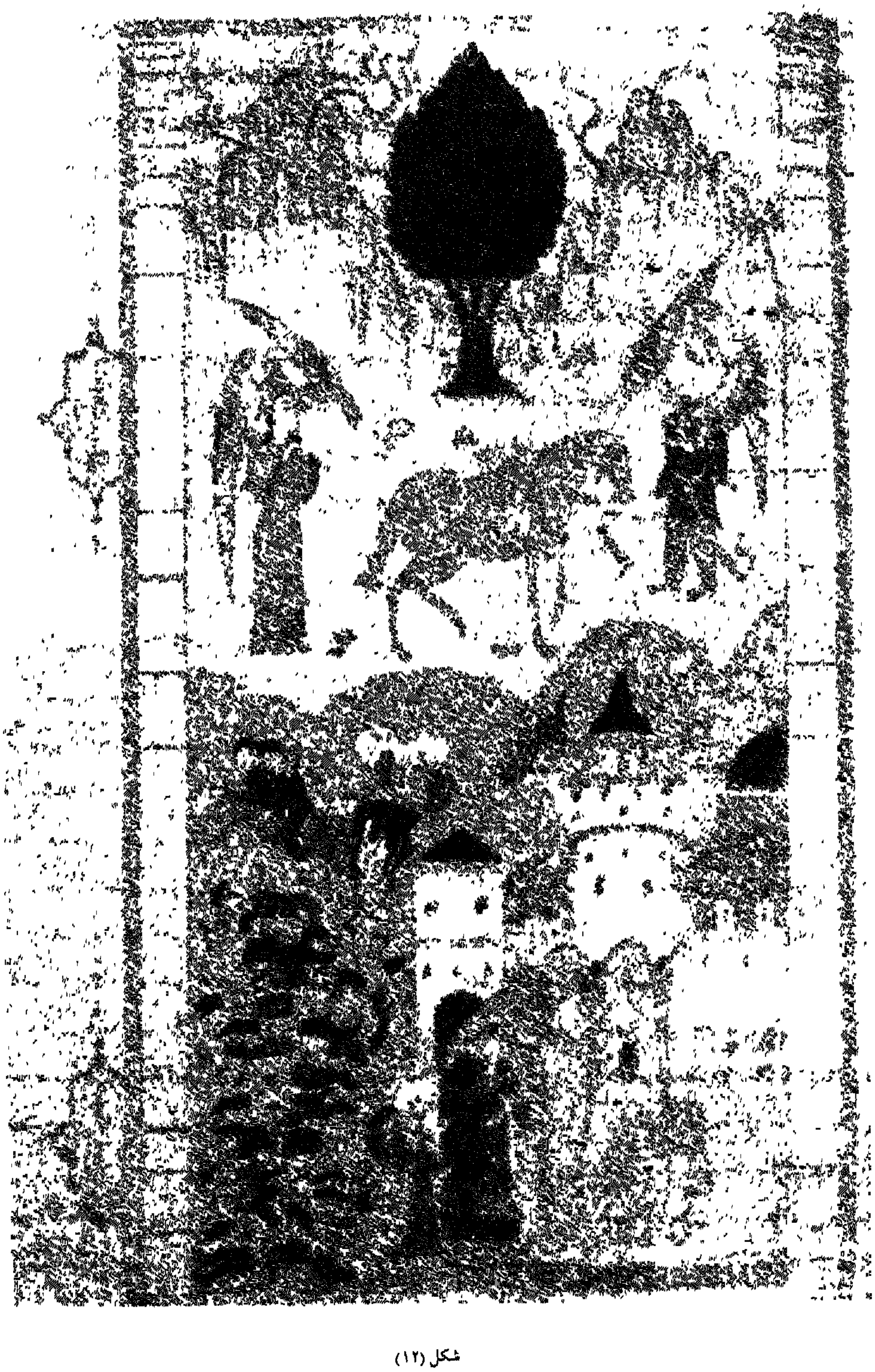
فتصاوير المخطوطات الثلاثة في غاية الأهمية ، حيث أنها تعكس اسلوبا موحدا ، كما تتبلور فيها مكونات اسلوب تصوير المخطوطات التاريخية ومميزاتها بين (١٥٧٩م و ١٥٨١م) . كما أن الاسلوب يوضح أن تنفيذ هذه التصاوير يرجع إلى مجموعة من الفنانين الموهوبين في تلك الفترة الزمنية ، وهم الفنانون ذوو الخبرة العالية ، والمتفردون في أسلوبهم ، وكان على رأسهم المصور « عثمان » الذي اشترك في تصوير كثير من المخطوطات التاريخية وغيرها ، كما أنه امتاز بتصوير لوحات شخصية Portraits ، وقد جمعت كلها ، وتوجد حاليا في مكتبة « توبقابي سراي » باستانبول .

ومن أهم الأمثلة للصور الشخصية العثمانية : (قيافات الانسانية في شمائل العثمانية) وقد صور في « عهد مراد الثالث » وهو من أقدم أعمال العثمانيين ، ويحوي اثنتى عشرة صورة شخصية لمختلف السلاطين صورها كلها المصور العظيم « عثمان » ، وقد استعان في رسمها بالصور التي صورها قبله مصورون أوربيون للسلاطين العثمانيين مع مقارنتها بالصور التي نفذها مصورون عثمانيون . وفي حالة عدم وجود صورة لسلطان ما ، كان يجمع كل ما كتب عنه في الكتب التاريخية والحوليات حتى يتمكن من تحديد شخصية هذا السلطان .

وفي المتن الذي فرغ من كتابته « لقمان » ٩٨٧هـ/ ١٥٧٩م يصف « لقمان » المميزات والمظاهر الخاصة بمختلف السلاطين . وقد نسخ هذا العمل مرات عديدة في أزمنة مختلفة .

أما النسخة الأولى التي صورها عثمان فتوجد في مكتبة « توبقابي سراي » (1344) (TS H) وفي مكتبة الجامعة باستنبول (T.6087) وهما متطابقتان في النص ، وفي أسلوب الصور ، مما يؤكد تصويرهما بعد حوالي سنة من الانتهاء من النص .

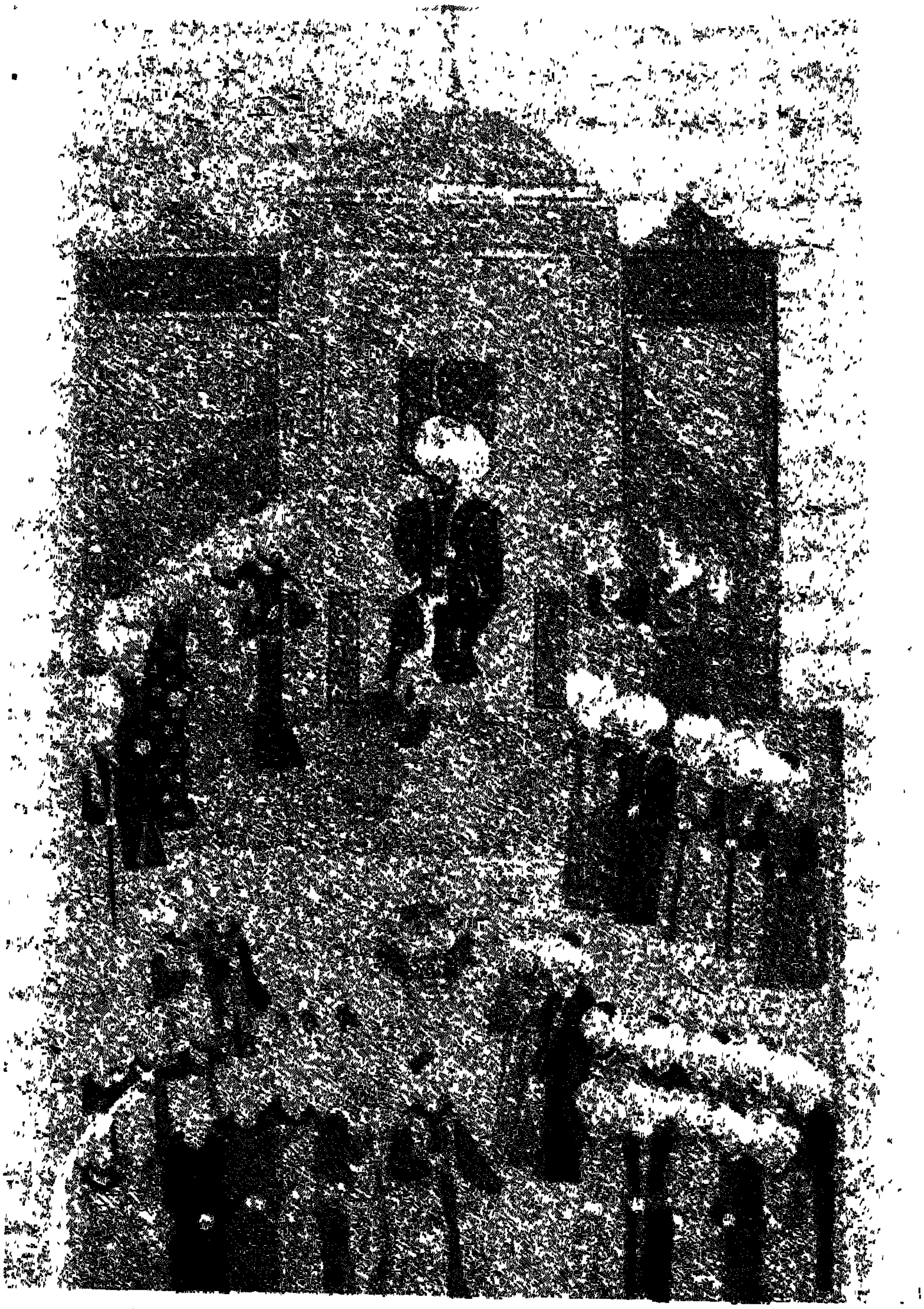
ونلاحظ أن « عثمان » صور السلاطين اما راكعين أو جالسين متربعين ، واتجاه الوجه كان دائما اما ناحية اليمين أو ناحية اليسار ، ومتكئين على وسادة . والسمة السائدة أن يكونوا ممسكين بورود أو مناديل ، ووضع الذراع المثني يرتكز على الجنب . وبالرغم من ان أوضاع السلاطين وهم جالسون متماثلة تماما فإن كل صورة تظهر فيها سمات متفردة وتعبيرات متباينة ، ولكن هناك دائما صيغة رسمية ملموسة في هذه الصور جميعا . أما العناصر الأخرى من ملابس ووسائد يجلسون عليها أو يسندون ظهورهم ، وكذلك الاطار الذي يحدد الصورة على شكل قوس - فتتكرر في كل صورة دون أدنى تغيير ، وتكون مغطاة بأشكال زخرفية ذات ألوان عديدة . كما يظهر في هذه الصور السلاطين وهم يضعون على رؤوسهم العمامة الخاصة بعهدهم -



شكل (١٢)

المدرسة العثمانية

« زبدة التواريخ » ٩٩١هـ ١٥٨٣م السي حوشا واليشع متحف الفن الاسلامي اسطنبول No. 1913



شكل (١٣)

« هو نور نامه » ٩٩٢هـ ١٥٨٤م اعتلاء محمد الثاني العرش في اديرنا متحف توبقابي سراي H. 1523

كما كتب لقمان في النص - وأنهم يلبسون الملابس التي عرفت في القرن السادس عشر(١٣).

ومن أشهر المخطوطات المصورة في عهد « مراد الثالث » مخطوط (سورنامة) (TSH 1344) أو (كتاب الاحتفالات) الذي يقدم أسلوبا جديدا للتصوير العثماني . وهو مخطوط متفرد ، لأنه يرسم لأول مرة موضوعات جديدة ، بأساليب جديدة . وقد بدأ التحضير لهذه الاحتفالات قبل موعدها بسنة ودارت في الميدان الكبير (Hypodrome) في استانبول الذي كان ميدانا لكثير من المناسبات بعد سقوط الدولة البيزنطية . ومنزل السلطان وبلاطه في قصر « إبراهيم باشا » الذي يطل على الميدان ويشاهد الاحتفالات من هناك . كما نصب مبنى من ثلاثة أدوار من الخشب للضيوف والسفراء الأجانب وكان السقاؤون يحملون القرب المملوءة بالمياه ، ليس فقط لتنظيف الأرض يوميا ، بل وَلِرَشّ المياه على كل مّن يحاول أن يعكر صفو المناسبة . وفيها وصف وتسجيل لاحتفالات بمناسبة « ختان » ولي العهد « محمد الثالث » في سنة ١٥٨٢م ، وقد استمرت هذه المباهج والاحتفالات ٥٢ يوما ، واشتركت فيها جميع القطاعات من الحرفيين ، كما نظمت مسابقات رياضية وعروض بهلوانية وترويض حيوانات متوحشة ، وحلقات الدراويش ، والرقص الشعبي ، كل هؤلاء يمرون في مواكب أمام السلطان « مراد الثالث » الجالس في مقصورته التي تطل على الميدان الكبير . وتقام الموائد للضيوف يوميا كما تطلق الصواريخ في الليل لزيادة البهجة ، فكان هذا الحدث الهام فرصة لكي يستعرض السلطان « مراد الثالث » جبروته وثراءه على كل الدول أمام سفرائها الحاضرين .

وكان من الطبيعي أن تسجل كل هذه الاحتفالات ولا سيما أن في هذا العصر كان من المألوف تسجيل وتوثيق كل الأحداث المعاصرة الهامة(١٤) .

وهناك مخطوط فريد « للسورنامة » مكتوب بأسلوب روائي وبه تصاوير توضح النص وتحييه ثانية . وفي نهاية المخطوط سِجِلّ بأن مسئولية تصوير هذا المخطوط كانت « لعثمان ومعاونيه » تحت اشرافه .

وبما أنه ليس هناك مثال يحتذونه من قبل لمثل هذه الموضوعات فقد كان على عثمان أن يسجل الاثنين والخمسين يوما على مائتي وخمسين صفحة مزدوجة . ولم يبق منها حاليا سوى ٢١٥ تصويرة . وبالرغم من أنه عمل فني جماعي فاننا نلاحظ فيه التناسق والتجانس بصورة واضحة . وقد استعملت العناصر المعمارية تكرارا في كل التصاوير ، فتظهر في الصفحة اليسرى خلفية السراي الذي يشاهد منه السلطان الاحتفالات وأمامه الميدان الكبير ، ويظهر في الصفحة اليمنى البناء الخشبي للضيوف في الخلفية ، وعلى اليمين في المقدمة بعض المتفرجين ، لكن لا نشعر بالملل حيث الاحداث والحرف والحرفيون يعرضون منتجاتهم ويعرضون كيفية تصنيفها فتظهر هذه العناصر المعمارية وكأنها اطار للتصويرة ما نلبث أن ننساه .

واستطاع « عثمان » ان يسجل كل الاحتفالات من أول يوم إلى النهاية وكأنه شريط فيلم ، فتبدو الحركة في التصاوير في الاتجاه من اليمين الى اليسار وكأننا نقرأها مثل الكتابة .

وقد تلافى الفنانون التكرار الذي يتمثل في المواكب

(١٣) Grube, Ernst: Islamic Painting from 11th to 18th cent. The Collection of Hans. P. Kraus. New York. 1971. P. 216-219.

(١٤) Grube, Ernst: Ibid. P. 216-239.

فلجـأوا الى تجزئـة الموكب إلى مجمـوعات صغيـرة غير منتـظمة ، مـوزعة عـلى المساحـة ، عن طـريق خليط متناسق من الألوان الذي يتكامل أو يتضاد وذلك للتقليل من الرتابة الناتجة عن الخطوط الرأسية المتمثلة في إعداد الاشخاص الواقفين أو السائرين .

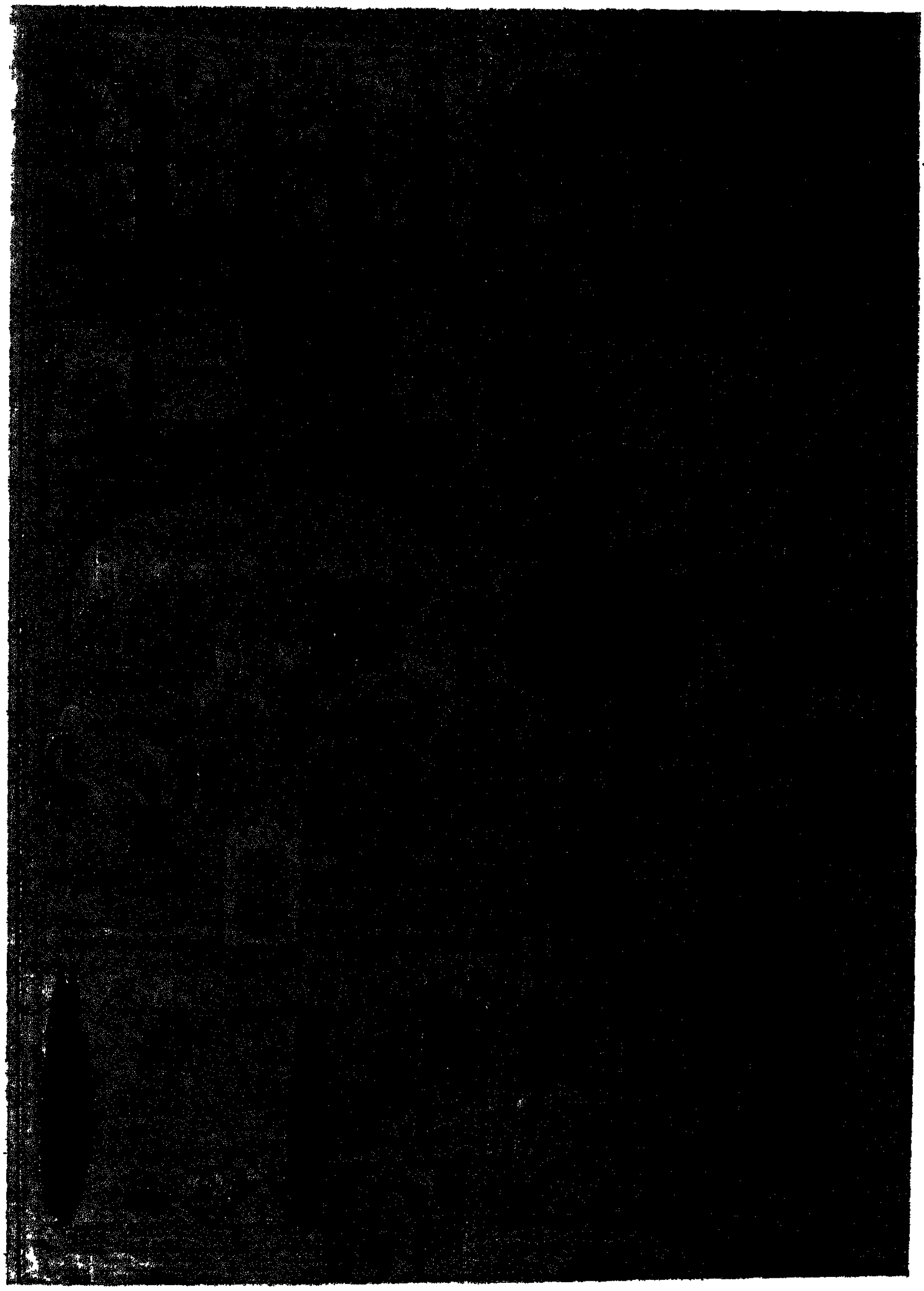
وتتضح كل هذه السمات في تصويرة تمثل الخبازين وهم يعرضون منتجاتهم ويصنعون الخبز ويخبزونه وهم في الموكب الذي يتجه دائما إلى السلطان لتحيته والدعاء لـه ، ثم يباشـرون عملهم على مسـارح محمولـة عـلى عجلات يجرونها ـ والأسلوب المتبع في التصوير هو نفسه الذي جرى العرف عليه في المخطوطات التاريخية ـ فهو يتميز بالجمود للشخصيات الهامة فتظهر في الخط اللين الذي ينساب في حرية عنـدما يصـور عامـة الشعب . ونسب الأشخـاص الادميـة تبقى كـما هي في اسلوب المرحلة الكلاسيكية في هيئة دمى قصيرة نسبيا ، مربعة الشكل ، ولكن هناك عناية في رسم الوجوه .

وفي عهد « مراد الثالث » إتجه المصورون إلى تصوير كتب التاريخ العام إلى جانب كتب تـاريخ السـلاطين (شهنـامة) وكتب تسجيـل الاحتفالات والمنـاسبـات وكذلك الصور الشخصية . وفي عهد « مراد الثالث » وضع مخطوط « زبدة التواريخ » -Turkish & Isla) mic Arts Mus. No.1937) الذي كتبه مؤرخ السراي « لقمان » للسلطان « مراد الثالث » (٩٩١هـ/ ١٥٨٣م) . وهو مخطوط يتكون من أربعة أجزاء : الجزء الأول عن خلق الكـون والارض ، والجزء الثـاني عن الأنبياء من آدم إلى أهل الكهف ، والجـزء الثالث عن حياة الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين والعصـور الاسـلاميـة ، والجـزء الـرابـع عن ممـالـك الأناضول ، وقيام الامبراطورية العثمـانية والأحـداث الهامة خلال عهود السلاطين العثمانيين إلى عهد « مراد الثالث » .

ويحتوي المخطوط على أربعين تصويرة من بينها ثلاث وعشـرون تصويـرة مخصصة لـلأنبياء وهي تمتـاز بكبر حجمها (٥٦,٥ × ٣٢,٥) . ولاختلاف الموضوعات في النص نجد أيضا اختـلافا في الأسلوب في تصـاوير الأنبيـاء عن مثيلاتهـا في الكتب المعاصـرة التاريخيـة . كذلك نجد ترتيب الأشخاص في التصاوير متنوعا فتارة نراه دائريا أو منحنيا ، وتارة أخرى مائلا أو مستقيما في داخل تكوينـات مبسطة . وفي بعض التصـاوير نـرى محاولة للتجسيم . ومن أهم مميزات التكوينات البسيطة قلة عدد الأشخاص . كما تتفاوت أحجامها تبعا لأهميتها الاجتماعية والميل إلى استخدام اللون الوردي والأزرق السـاطع والبنفسجيـات بدرجـاتها وذلـك في المنـاظـر الخلوية .

فهي التصويرة التي تمثل النبي « اليشع » (Elijah) والنبي « جوشوا » (Goshua) نرى في القسم العلوي « اليشـع » وجوادا من نـور أرسله الله لانقـاذه . وفي القسم السفلي نرى « جوشوا » بأمر من الله ـ في معركة مع قبائل بعلبك وقد انتصر عليهم ويتسلم القلعة من مـلاك . ونلاحظ أن القسمـين مفصـولان بمجمـوعـة التـلال ، في القسم العلوي نجد تـرتيب الأشخـاص متوازيا ، كما نجد أن الشجرة والجواد اللذين يمثلان محور التصويرة يجعلان في التكوين كثيرا من الثبات والجمود . شكل (١٢) .

وبعكس ما نجده من بسـاطة وسكـون في التكوين السابق نجد أن التكوين في القسم السفلي فيه كثير من الحركة . ونرى الشخوص الآدمية شبيهة بالدمى كما هو متبع في التصوير التاريخي لذلك العصر .



شكل (١٤)

المدرسة العثمانية

« هو نور نامه » ٩٩٦هـ ١٥٨٨م سليمان القانوني يستمع الى مساءلة قاضي قيصرية متحف توبقابي سراي H. 1524 اسطنبول .

ويتطور التصوير التاريخي ويصل إلى درجة عظيمة من النضوج في مخطوط « هونرنامة » (T.S.H 1523,24) . والسمة الأساسية للموضوعات هي اعتلاء العرش لكل سلطان : منظره الخارجي ، مهارته في الرماية والصيد ، قوته الجسدية ، شجاعته ، فلسفته ، أهم المناسبات في عهده ، ووفاته ابتداء من « عثمان غازي » مؤسس الامبراطورية العثمانية الى آخر حكم « سليم الأول » وقد اكتمل هذا المخطوط ٩٩٢هـ/ ١٥٨٤م . ويحتوي المخطوط على اثنتين واربعين تصويرة كبيرة (٣١×١٣سم) قام بتصويرها « المصور عثمان » بالتعاون مع مجموعة أخرى من الفنانين . وقد عثر على أرشيف وثائق السراي في عهد العثمانيين أخيرا . وقد وجد في إحدى الوثائق الخاصة بهذا المخطوط أسماء المصورين وعدد التصاوير التي قام بتصويرها كل واحد منهم . وقد صور « عثمان » تسع عشرة تصويرة . كما ذكر في نفس الوثيقة أن المخطوط يجب أن يحتوي على خمس وأربعين تصويرة . ومعنى ذلك أن ثلاثا فقدت . وقد ظهرت اخيرا واحدة في Work Chester Art Museum No. 1943-13(١٥) . وفي الجزء الأول نجد أن المصور « عثمان » إتجه إلى رسم الاشخاص بمقياس كبير بالنسبة لمساحة التصويرة . كذلك أصبح الرسم نفسه أكثر دقة وميلا الى الواقعية في رسوم الحيوانات ، كما في الآدميين . ويبدو التكوين أكثر توازنا والألوان أكثر تنوعا شكل (١٣) .

ويحتوي الجزء الثاني ـ الذي خصص كله لعهد « سليمان القانوني » والذي اكتملت كتابته عام ٩٩٦هـ/ ١٥٨٨م/ على خمس وستين تصويرة تتمثل فيها كل خصائص التصوير التاريخي مع تنوع التكوينات .

وهناك تصويرة متفردة في تكوينها وأسلوبها ولكن نلاحظ انتماءها إلى مراسم المصور « عثمان » ومجموعته ، فنرى الأشخاص بمقياس صغير ، ونجد الاهتمام الكبير بالعمائر والحدائق ، والسراي مصورة بكل أجزائها من ديوان الاجتماعيات إلى البرج الذي يتابع فيه السلطان اجتماع أعضاء الديوان السلطاني بقاضبي قيصرية في الجزء المخصص للاجتماعات . وكذلك نرى في الخلفية عمائر ملحقة بالسراي . ونرى الجزء الأكبر من التصويرة مخصصا للحدائق التي رسمت بطريقة المصور « مطراقي » وقد تناثرت فيها أشجار السرو ، وهي ما يميز التصوير الاسلامي التركي عامة والتصوير العثماني وبخاصة (.شكل ١٤).

بذلك نجد أن مئات التصاوير في المخطوطات التاريخية تكون أساس التصوير العثماني في المرحلة الكلاسيكية ، ونلاحظ الاهتمام الخاص بتصوير المناسبات البلاطية ، وكذلك المناظر البانورامية للمعارك والجيوش ، وحصار القلاع . ولكن هذه التصاوير ليس فيها التأنق الذي كان من سمات التصاوير الأولى في التصوير العثماني والفارسي . فحين أراد فنانو تلك العهود العثمانية أن يختاروا موضوعات دينية كما في « زبدة التواريخ » نجدهم لا يغيرون مقومات أسلوبهم المتبع للتصوير التاريخي ، وتستقر الرسوم الآدمية التي تبدو كالدمى على حالها في بعض الأحيان وتصور قسمات الوجه بكثير من الدقة والاتقان ويسيطر عليها الجمود ، إلا في حالات تصوير عامة الناس والجنود .

(١٥) Grube, E.Y. Muslim Miniat. Painting from 13th. to the 19th. Cent. Collection in U.S.A. and Canada Venezia 1962. P. 106/107

وكذلك ألوان الملابس ، ففي مثل هذه الحالات فقط نجد هذه التصاوير وقد اكتسبت شيئا من الحيوية .

واستخدم مصورو المرحلة الكلاسيكية درجات من اللون حية وبراقة وهي سمة خاصة بالتصوير العثماني في نهاية القرن السادس عشر ، فالألوان الأحمر الداكن والبرتقالي والازرق اللازوردي تندمج سويا أو تتعارض في كثير من الأحيان مع اللون الوردي Rose ، والبنفسجي الفاتح لتكون تجانسا غريبا يتخذ التنافر قاعدة له . والملابس الفخمة الفضفاضة تزيد من الشخصيات الرسمية فلا تظهر أي خط منحن للجسم بل تخفيه تماما .

وفي أواخر عهد « مراد الثالث » ـ وقت أن بلغت المدرسة العثمانية للتصوير الاسلامي أوج عظمتها وقمة النضوج الفني ، محققة أعظم التصاوير في المخطوطات ـ ظهر أسلوب جديد ، إلى جانب التصوير التاريخي الذي عرفناه في المرحلة الكلاسيكية لهذه المدرسة . ويختلف هذا الاسلوب أشد الاختلاف عن التصوير التاريخي في الموضوع وفي أسلوب التعبير . وقد ظهر هذا الاسلوب الجديد في مخطوط « سير النبي » الذى لا يعد أكمل مثل لهذه الحقبة من الوجهة الفنية فحسب بل ان اهميته تكمن في إختيار الموضوع ؛ فتصوير حياة الرسول صلى الله عليه وسلم فكرة جديدة تصور لأول مرة ، بعد أن كان من المألوف كتابة وتصوير سير الأبطال والسلاطين والشخصيات التاريخية المذكورة في كتب التاريخ العام والخاص التي كانت تضم بعض التصاوير لموضوعات دينية ، وان كان يمكننا القول انها كانت نادرة بالنسبة لكثرة عدد التصاوير الأخرى . اما تصوير حياة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم في مخطوط مكون من ستة أجزاء تحتوي على مئات التصاوير فأمر مثير ، كما يؤكد تأكيدا قاطعا وجود التصوير الديني في الفن الاسلامي الذي أهمله أغلب علماء تاريخ الفنون المشهود لهم بالجدية في البحث .

***

المراجـــع

أولا : المراجع العربية :

١ ـ احمد تيمور ـ التصوير عند العرب ـ القاهرة ١٩٤٢ (تعليق زكي محمد حسن) .
٢ ـ ابو صالح الالفي ـ الفن الاسلامي ـ دار المعارف القاهرة ١٩٧٤
٣ ـ اتينجهوزن (ترجمة عيسى سلمان) ـ فن التصوير عند العرب ـ مطبعة الأديب العراقية بغداد ١٩٧٣ .
٤ ـ المسعودي ـ مروج الذهب ومعادن الجوهر ـ مصر ١٩٥٨ .
٥ ـ برستد ، هـ . (ترجمة احمد فخري) ـ انتصار الحضارة ـ مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٦٩ .
٦ ـ بشر فارس ـ سر الزخرفة الاسلامية ـ مطبعة المعهد الفرنسي للاثار الشرقية ١٩٥٢ .
٧ ـ بشر فارس ـ كتاب الترياق أثر عربي مصور ـ مطبعة المسهد الفرنسي للآثار الشرقية ١٩٥٣
٨ ـ د. ثروت عكاشة ـ فن الواسطى ـ دار المعارف ١٩٧٥
٩ ـ د. ثروت عكاشة ـ معرجنامة أثر اسلامي مصور ـ دار النهار ، بيروت ١٩٧٤
١٠ ـ جورجي زيدان ـ المختصر في آداب اللغة العربية ـ مصر ١٩٢٤ .
١١ ـ جورجي زيدان ـ العرب قبل الاسلام .
١٢ ـ جمال محرز ـ التصوير الاسلامي ومدارسه ـ المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٢
١٣ ـ د. حسن الباشا ـ التصوير الاسلامي في العصور الوسطى ـ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩
١٤ ـ د. حسن الباشا ـ فنون التصوير الاسلامي في مصر ـ دار النهضة المصرية ١٩٧٣ .
١٥ ـ د. زكي محمد حسن ـ اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ـ القاهرة ١٩٥٦ .
١٦ ـ د. زكي محمد حسن ـ فنون الاسلام ـ مكتبة النهضة ١٩٤٨
١٧ ـ د. زكي محمد حسن ـ التصوير في الاسلام عند الفرس ـ لجنة التأليف والنشر ١٩٣٦
١٨ ـ ديماند (ترجمة احمد عيسى) ـ الفنون الاسلامية ـ دار المعارف ١٩٥٨
١٩ ـ د. عفيف البهنسي ـ دراسات نظرية في الفن العربي ـ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٤ .
٢٠ ـ د. عبدالعزيز مرزوق ـ الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني ـ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٤
٢١ ـ محمد عبدالجواد ـ تصوير وتجميل الكتب العربية في الاسلام ـ دار المعارف ١٩٦٥
٢٢ ـ محمد مصطفى ـ تصوير بهزاد ـ القاهرة ١٩٥٩ .

ثانيا : المقالات والبحوث العربية :

٢٣ ـ انا ماري شيبجل ـ التشبيه في الحروف في الادب الاسلامي فكر وفن
٢٤ ـ بشر فارس ـ منمنمة دينية من اسلوب التصوير العربي ـ مجلة المجمع العلمي المصري ١٩٤٨
٢٥ ـ بشر فارس ـ الفن القدسي في التصوير الاسلامي ـ مجلة المجمع العلمي المصري ١٩٥٥
٢٦ ـ بشر فارس ـ كيفية تزويق كتب الفلسفة والفقه ـ مجلة المجمع العلمي المصري ١٩٥٧ .
٢٧ ـ د. ثروت عكاشة ـ التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة ـ عالم الفكر ١٩٧٥ .
٢٨ ـ جمال محرز ـ الرسوم الشخصية في التصوير الاسلامي ـ مجلة كلية الاداب ١٩٤٦ .
٢٩ ـ جمال محرز ـ الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة علي ابراهيم باشا ـ مجلة كلية الاداب الجزء الأول ١٩٤٤ .
٣٠ ـ جمال محرز ـ اليهودية وفن التصوير الاسلامي ـ مجلة كلية الاداب الجزء الثامن ١٩٤٦
٣١ ـ د. حسن الباشا ـ ابوزيد السروجي بين الادب والفن ـ المجلة العدد ١٧ ، ١٩٥٨ .
٣٢ ـ د. حسن الباشا ـ الفنون الاسلامية : اصولها ومجالها ومداها ـ منبر الاسلام العدد ٥ ١٩٦٥ .
٣٣ ـ د. زكي محمد حسن ـ مدرسة بغداد ـ مجلة سومر ١٩٦٥ .
٣٤ ـ د. زكي محمد حسن ـ التصوير الاسلامي واعلام المصورين في الاسلام ـ مجلة المقتطف ١٩٣٨ .
٣٥ ـ د. زكي محمد حسن ـ الكتاب والفنون الاسلامية ـ مجلة الكتاب ج ١ ١٩٤٦ .
٣٦ ـ د. زكي محمد حسن ـ كنوز الفاطميين ـ مجلة كلية الاداب ١٩٥١ .
٣٧ ـ د. محمد مصطفى ـ مناظر دينية على التحف الاسلامية ـ المجلة العدد ٤٨ ١٩٥٨ .

ثالثا : القراءات :

- ابو حيان التوحيدي ـ الامتاع والمؤانسة ـ محفوظ في دار الكتب بالقاهرة .
- الازرقي ـ اخبار مكة ـ محفوظ في دار الكتب بالقاهرة .
- المقدسي ـ البدء والتاريخ ـ محفوظ في دار الكتب بالقاهرة .
- تاريخ الطبري

رابعاً : المراجع باللغة الاجنبية :

1. A KALAY, Z., The Historical Place of the Earliest Ottoman Miniatures, Istanbul 1968.
2. ASLANAPA, O., Turkish Art and Architecture, London 1971.
3. ATASOY, N., Turkish Miniature Painting, Istanbul 1977.
4. Peintures des manuscrits arabes, persans et turcs de la bibliotheque nationale Paris 1910.
5. Catalogue des manuscrits turcs de la bibli. Natio. Paris 1932.
6. ETTINGHAUSEN, R. Islamic Art in the Metropolitan Museum of art New York 1972.
7. Arab Painting, Geneva 1962.
8. Turkish Miniatures from 13 th. to 18 th cent. New York 1965.
9. Art Treasures of Turkey, the Islamic Period, Washington 1966.
10. EDHEM, F. — Stchou kine, Y; les manuscrits orientaux illustres de la bibliotheque de l'unviersite d'Istanbul, Paris, 1933.
11. ESIN, E., Turkish Miniature Painting Tokio 1960.
12. The Formation of Islamic Art, London 1973.
13. Grube, E., The World of Islam, New York and London 1966.
14. Muslim Miniature Painting from 13th to 18th, Collection in U.S.A. and Canada, Venezia 1962.
15. IPSIROGLU, R.S, EYUBOGLU, S. Turkish Ancient Miniatures, New York 1961.
16. MINORSKY, V. — WILKINSON, Tne Chester Beatty Lib. Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniature.
17. MEREDITH — OWENS, G.M., : Persian Manuscripts of the Reign of Bayazit II with Ottoman Miniatures; Bombay 1967.
18. Turkish Miniatures. London 1963 Musil, A., Kuseir Amra. Vienna 1907.
19. OTTO — DORN, K; L'art de l'Islam Paris 1967.
20. ROGERS, M., the Spread of Islam Oxford 1976.
21. RICE, D.T., Turkish Miniatures London 1970.
22. STCHOUKINE, J., les Manuscrits Illustres de la Bibliotheque du Caire. Gazette des Beaux Arts 1935.
23. La peinture turque de'apres les Manuscrit Illustres Ire partie 1966.
24. Le Peinture Turque d'apres les Manuscrit Illustres 2 em partie 1971.
25. UNVER, S., L'Album d'Ahmed Ire Roma 1963.
26. Turkish Designs, Istanbul 1951.
27. GRUBE, E.,. The Siyer., Nabi of the Spencer Collection in New York Public Library Atti del secd. congress internationale di arte turca Wenezia 1963.
28. OGUTMEN, F., Wealth of Miniatures Apollo 1970.

* * *

الإسلام والعلوم الدقيقة

تأليف رشدي راشد

ترجمة عن الفرنسية نبيل لبخاوي

سرعان ما يتحول التساؤل ، حول الصلة بين العلم والدين ، إلى تبني مواقف دفاعية وتمجيدية ، أو على العكس من ذلك ، إلى الكشف عن نوايا شكية وانتقادية ، وذلك عندما لا تتوافر معرفة كافية بالظروف التاريخية لكل منها ، ومن ثم فإن المؤلفين ، سواء كانوا من المدافعين أم من الناقدين ، لا يختلفون فيما بينهم إلا فيما يتعلق بالوسائل المتاحة لهم للدفاع عن مقاصدهم وإخفائها في نفس الوقت ، وبذلك يقيمون آراءهم على أساس مصطنع يعكس لغة عصرهم وتصوراته . ولا يهمنا فيما نحن فيه الأسباب الفلسفية التي تجعل من هذا الخيار أو ذاك أمرا لا مفر منه . فحسبنا أن نلاحظ أن هذا الخيار أو ذاك يبدو ملفتا للأنظار بشكل خاص عندما يكون الدين ، موضوع البحث ، هو الاسلام ، وذلك لأن الواقع الاسلامي يشكل ، بما لا يقبل الجدل ، جزءا لا يتجزأ من التاريخ الثقافي ولا سيما من التاريخ السياسي .

وإذا كان اللجوء إلى التاريخ لا يمكننا بحق من الكشف عن الصلات الأساسية التي قد توجد بين العلم والدين ، باعتبارهما كيانين خالصين ، فهو وحده الذي يتيح لنا تبيين العلاقات المحددة التي تجمع دوما بين العلم والدين كحقيقتين تاريخيتين . فما نقصد عرضه هنا إن هو الا مساهمة متواضعة بالنظر إلى التساؤل الكبير المتعلق بالصلة بين العلم والدين ، وهو تساؤل جدُّ طموح . فالأمر يتعلق بتقديم تاريخ العلوم الدقيقة في الاسلام ، أثناء القرن العاشر على وجه التقريب وبصورة عامة ، لبيان الصلة بين العلم والدين . فالواقع أن ذلك يمثل ، على وجه الاجمال ، منهجا أكيدا ، إن لم يكن مباشرا ، لشرح الصلات بين الاسلام والعلم أثناء فترة معينة من تاريخ كل منهما . ومن ثم تستطيع فهم الكيفية التي تم بها نقل العلوم

العربية ـ الاسلامية إلى أوربا في العصر الوسيط وعصر النهضة .

لم يكد يمضي على وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ـ ٦٣٢م ـ بضعة عقود ، حتى كانت « دار الاسلام » تضم بالفعل الجزء الأكبر من أقاليم الامبراطورية البيزنطية وكذلك جملة أقاليم الامبراطورية المنافسة لها وهي الامبراطورية الفارسية . وكانت هذه الأقطار تحوي ، في منتصف القرن السابع ، أشهر المراكز الثقافية للعلم الهيلينستي وهي : الاسكندرية وأنطاكية لمؤسسات دولة جديدة ، تلك المؤسسات التي تعيّن عليها أن تكون على مستوى توسع إقليمي لم يسبق له مثيل ، كما كان عليها مراعاة الاختلاف الكبير بين الشعوب التي اعتنقت الاسلام ، وكذلك تعريب هذه المؤسسات ، فضلا عن المواجهة المستمرة حينذاك بين الاسلام والأديان السماوية الأخرى التي نشأت في هذه الأقطار ذاتها ، والمذاهب الفلسفية المتباينة التي كانت لا تزال سائدة في هذه المناطق ـ كل هذه العوامل أسفرت عن قيام ممارسات علمية تميزت بها الخلافة الجديدة ، كما أنها كانت الأساس الذي استندت اليه حركة استرداد وتطوير التراث العلمي والفلسفي برمتها ، وهو تراث يجدر أن نذكر بأنه كان قد ترك بلا عناية إن لم يكن قد أهمل منذ عدة قرون في العالم الهيلينستي .

ولقد شهدت نهاية القرن السابع تطويرا ، لم يسبق له مثيل ، للدراسات اللغوية ـ بما في ذلك تأليف المعاجم كعلم وفن ـ كما أنها شهدت وضع نظرية متقنة للغاية في العلوم القانونية ، بالاضافة إلى نشأة علم الكلام ، الذي كان ممثلوه يعالجون بطريقة أصيلة مسائل تخص الفلسفة ، بما في ذلك الفلسفة الطبيعية . وكانت هذه الممارسات المكثفة (التي ينبغي أن نضيف اليها ـ من بين أمور أخرى ـ علم التاريخ والنقد التاريخي) ، تميز أوساط العلماء الذين تداخلت اهتماماتهم وكانوا يعتبرون بأنفسهم أن كل هذه العلوم هي علوم « عربية » ، في حين أن العلوم الأخرى كانت تسمى « علوم الأوائل » . وإذا كنا قد ذكرنا هذه العلوم التي نشأت بفضل الاسلام ، باعتباره دينا وبارتباطه أيضا بلغة وبمجتمع مدني ، فذلك لا يعود إلى كونها مهمة في حد ذاتها فحسب ، ولكن ذلك يعزي أيضا إلى أنها كانت أساسا لما أسفرت عنه من إمكانات ولا سيما في مجال تطوير العلوم الدقيقة . ذلك أن الأهمية المعطاة للاسهام العلمي للقدماء قد ظهرت أول ما ظهرت في أوساط المتكلمين ـ الفلاسفة . وليس من قبيل المصادفة أن الكندي ـ وهو أول فيلسوف عربي بالمعنى اليوناني لكلمة فيلسوف ، والذي عاش أثناء النصف الأول من القرن التاسع ـ كان ينتمي إلى هذه الأوساط . كما أن الخلفاء في بغداد ، كالمأمون ـ وهو أيضا كان ينتمي إلى هذه الأوساط بذاتها ـ هم الذين كانوا يوفدون البعثات العلمية بحثا عن المخطوطات اليونانية ويحثون على ترجمتها . وفضلا عن ذلك فقد قام هؤلاء بانشاء المعاهد العلمية ـ « دور الحكمة » ـ التي ضمت المكتبات والمشافي والمراصد اللازمة لأغراض البحوث العلمية . هذا وقد توفر في بلاط الخلفاء ، ومن بين رجال الدولة المتأثرين بالتيار الكلامي ـ الفلسفي ، الوزراء وأنصار الآداب والفنون والعلوم الذين كانوا يبذلون ـ كالخلفاء ـ قصارى جهدهم لدعم وتشجيع الممارسات الخاصة بالبحوث والتبحر في العلوم .

فعلماء اللغة أتاحوا بالفعل ، بفضل بحوثهم المتتابعة ، الوسائل اللازمة لأعمال الترجمة العلمية ابتداءً من اللغة اليونانية بشكل أساسي . فقد شهد القرن التاسع حركة ترجمة لم يكن لها مثيل في التاريخ ، ولم تسبقها حركة أخرى بمثل هذه الضخامة ولا بمثل الوسائل العامة والخاصة التي توفرت لها . فتم ، منذ نهاية القرن التاسع ، ترجمة مؤلفات أوقليدس

وأرشميـدس وأبلونيـوس وبـطليمـوس وذيـوفنـطس والمجمـوعة الأبقـراطيـة وجـالينـوس وأرسـطوطـاليس وبروقلس وغيرهم .

تطوير العرب للرياضيات اليونانية

توفر في نهاية القرن التاسع للرياضيين العرب ـ وهم الـذين كانـوا يكتبون بـالعربيـة ـ مجموعـة علم العدد الهيلينستي مترجمة إلى لغتهم وهي المقالات الخاصة بعلم العدد من كتاب الأصول لأوقليدس وكتاب المدخل إلى علم العدد لنيقوماخوس الجيـرازي والمسائـل العدديـة للديوفنطس الاسكندراني . وفضلا عن ذلك فقد توصل هؤلاء الرياضيون ، لأول مرة في ذلك العصر ذاته ، إلى تأسيس الجبر كعلم قائم بذاته . ولم نعرض هنا لتاريخ هذا العلم ، ولكننا سنكتفي بتسجيل حقيقة أسـاسية لفهم تاريخ علم العدد . فالرياضي المشهور ثابت بن قرة (المتوفى في ٩٠١) ـ والذي أصلح هو نفسه ترجمة أصول أوقليدس ـ لاحظ أن علم العدد الهيلينيستي لا يضم نظرية في الأعـداد المتحابـة ، في حين أن المقـالة التاسعة من الأصول تحوي نظرية في الأعداد التامـة ومن ثم فقد قصد إلى سد هذا النقص :

فلنـرمز بـ $\sigma_0(n)$ مجمـوع القـواسم الخـاصـة بـالعـدد الصحيح .

وبـ $\sigma(n) = \sigma_0(n) + n$ مجموع قواسم العدد الصحيح.

فنقول : n عدد تام اذا كان $\sigma_0(n) = n$

n عدد زائد إذا كان $\sigma_0(n)$ أكبر من n

n عدد ناقص إذا كان $\sigma_0(n)$ أصغر من n

m و n أعداد متحابة إذا كان $\sigma_0(n) = m$ ، $\sigma_0(m) = n$

ثم برهن ابن قرة على قضايـا أخرى من بينهـا القضية التالية :

إنْ كان $n > 1$

فلنفرض $p_n = 3 \cdot 2^n - 1$ ، $q_n = 9 \cdot 2^{2n-1}$

إذا كان p_{n-1} ، p_n ، q_n أعدادا أوليـة ،

ف $a = 2^n p_n - p_n$ و $b = 2^n q_n$

عددين متحابين ، و a عدد زائد و b عدد ناقص .

ولقد ظهرت فيما بعد هذه القضية في معظم كتب علم العـدد ، فنجدهـا عنـد فـرمـا (١٦٣٦) ، وديكـارت (١٦٣٨) ، وكانت العادة جـرت على نسبتهـا إليهما . وإذا ما فحصنا ما أنجزه ابن قرة ، نجد أن ذلك الانجاز كان يتطور في محيط هيلينيستي سواءً فيما يتعلق بالمسائل المطروحة أو بنمط البرهنة عليها . بيد أن هـذا المحيط أخذ يتغير تغييـرا عميقا بفضـل ما أدخـل من مفاهيم وتقنيـات العلم الجديـد ، وهـو علم الجبـر العـربي . وحسبنا أن نذكر في هذا المجال إقامة التحليل التوافيقي وتطويره بصفـة خاصـة . وهكذا فقـد تم ، في القرن العاشر (انظر الكرجي) إقامة المثلث الذي أطلق عليه فيما بعد « مثلث بسكال » ، وكذلك قانون كوينه :

$$\binom{n+1}{r} = \binom{n}{r} + \binom{n}{r-1}$$

كما أنه تم التوصل ، قبل القرن الثالث عشر ، إلى معرفة القواعد الأساسية الأولية مثل :

$$\binom{n}{r} = \frac{(n)_r}{r!} = \binom{n}{n-r}$$
$$(n)_n = n!$$
$$(n)_r = r!\binom{n}{r} = n(n-1)\cdots(n-r+1)$$
$$A_n^r = n^r$$

ومن ثم فقـد كـان من الـطبيعي أن يسفـر الأخـذ بالوسائل الجبـرية عن تعـديل في أسلوب علم العـدد الهيلينيستي . ذلك أن كمال الدين الفارسي (المتوفى في ١٣٢٠) أراد إعادة البرهنة جبريا على القضية السابقة

وفي أثناء ما كان يجريه من بحوث في هذا الشأن ، حرر فصلا عن النظرية الكلاسيكية في الأعداد ، تلك النظرية التي نسبت فيما بعد إلى علماء الرياضة في القرن السابع عشر . وهكذا فقد كان عليه أن يدرس خواص قواسم عدد ما وكذلك الدالتين الحسابيتين الأساسيتين . فبدأ بعرض القضية الأساسية في علم العدد وبرهن عليها ، ثم قام بالمثل بالنسبة للقضايا التالية :

إذا كان $n = p_1 p_2$ مع p_2 عدد أولي ،
و $(p_1, p_2) = 1$ ، إذن

$$\sigma_0(n) = p_2 \sigma_0(p_1) + \sigma(p_1)$$

ـ إذا كان $n = p^r$ عدد أولي ، إذن

$$\sigma_0(n) = \sum_{k=0}^{r-1} p^k = \frac{p^r - 1}{p - 1}$$

ـ إذا كان $n = p_1 p_2$ مع $(p_1, p_2) = 1$ ،
إذن :

$$\sigma_0(n) = p_1 \sigma_0(p_2) + p_2 \sigma_0(p_1) + \sigma_0(p_1) + \sigma_0(p_2)$$

الأمر الذي يدل كذلك على أنه كان يعرف الصيغة :

$$\sigma(p_1 p_2) = \sigma(p_1)\,\sigma(p_2)$$

وأنه كان يعرف أيضا أن الدالة هي دالة جدائية .

غير أن كمال الدين لم يكتف بالبرهنة على هذه القضايا التي جرت العادة على نسبتها إلى ديكارت . فقد درس بالاضافة إلى ذلك بعض خواص الدالة العددية للقواسم الخاصة بعدد ما .

فنفرض بـ $\tau_0(n)$ عدد القواسم الخاصة بالعدد الصحيح ، وبـ $\tau(n) = \tau_0(n) + 1$ عدد قواسمه

وبرهن كمال الدين على أنه :

إذا كان $n = p_1 p_2 \cdots p_r$ مع $p_1, \ldots,$ عوامل أولية مميزة ، إذن

$$\tau_0(n) = 1 + \binom{r}{1} + \binom{r}{2} + \cdots + \binom{r}{r-1}$$

المنسوبة إلى القس « ديديه » (١٧٣٩) .

ثم عرض دون برهنة النظرية التالية :

إذا كان $n = p_1^{e_1} p_2^{e_2} \cdots p_r^{e_r}$ مع $p_1, p_2, \ldots$ عوامل أولية مميزة ، إذن : $\tau(n) = \prod_{i=1}^{r} (e_i + 1)$

وهي قضية طرحها من جديد « مونتمورت » بعد أربعة قرون . وتوصل إلى نتائج كثيرة أخرى ، بما في ذلك التفسير التوافيقي للأعداد الشكلية .

وفضلا عن ذلك تعمق الرياضيون العرب في دراسة الأعداد الأولية . ففي القرن العاشر ، وفي معرض البحث عن معيار يتيح التعرف على عدد أولي ، عرض ابن الهيثم للقضية المنسوبة لـ « ويلسون » ، وهي القضية التي يمكن إعادة كتابتها على النحو التالي :

إذا كان $1 < n$ فالشرطان التاليان متكافئان :

أ) n أولي
ب) $(n-1)! \equiv -1 \pmod{n}$

ومن الملاحظ أخيرا ، أنه بالاضافة إلى مختلف هذه الأبواب ، شهد القرن العاشر نشأة التحليل الديوفنطسي الجديد ، أو ما أطلق عليه التحليل الديوفنطسي الصحيح ، وهو التحليل الذي يتعلق بحل المعادلات ـ أو انساق من المعادلات ـ الديوفنطسية (وهي المعادلات التي يكون فيها عدد المتغيرات أكثر من عدد المعادلات) على أن يكون الحل أعدادا صحيحة وليس أعدادا مطلقة . ولم يكن رياضيو القرن العاشر ـ ومن بينهم الخازن ـ يجهلون الطابع الابتكاري لأعمالهم . فمن بين الموضوعات التي درسوها ، يجدر

بنا أن نذكر بصفة خاصة دراسة المثلثات العددية والأعداد المتطابقة والحالة الأولى لفرضية فرما ، بالاضافة الى اجراء محاولات برهانية غير مثمرة .

وتشير هذه الأمثلة المأخوذة من علم العدد الى أن التراث الضخم الذي خلفه العصر الهيلينيستي قد تم تطويره بفضل بحوث لم تنقطع واستمرت حتى القرن الرابع عشر ، بل وبعد ذلك ، وهي بحوث كانت تجري في مجال النظرية الكلاسيكية للأعداد ، وهو مجال كان يعكس نفس العقلانية التي سادت حتى منتصف القرن السابع عشر ، كما أنه كان يؤدي الى نفس النتائج .

ازدهار علم البصريات الهندسي

إن المجال الثاني الذي نود عرضه بعجالة يتعلق بعلم البصريات . ففي هذا الحقل أيضا تم ، قبل نهاية القرن التاسع ، نقل النصوص الرئيسية لذيوقلس وأنثيميوس الترالي وأوقليدس وبطليموس . وكان الفيلسوف والعالم « الكندي » (المتوفى في ٨٦٦) قد حرر رسالتين إحداهما في « المناظر » لم تصلنا إلا في ترجمتها اللاتينية ، والأخرى في « المرايا المحرقة » .

غير أن تلميذه ابن الهيثم (المتوفى في ١٠٤٠) هو الذي أحدث ثورة علمية في هذا الفرع وكذلك في المنهج العلمي بوجه عام . فمع ابن الهيثم صار البرهان بالضرورة برهانا رياضيا وتجريبيا . فقد بدأ برفض المذاهب القديمة المتعلقة بالشعاع البصري ، كما أنه نبذ الفرض القائل بأن العين تبعث مخروطا من الشعاعات المستقيمة ، ووضع بدلا منه مبدأ الانتشار المعروف الآن . وأكد على الوجود المادي المستقل للضوء ، ووضع ـ في حدود المناظر الهندسية ـ مبدأ انتشار الضوء على خطوط مستقيمة في كل الاتجاهات أو مبدأ الانتشار « الكزي في كل الاتجاهات » . وعرف ، بصورة سليمة ودقيقة مفهوم الشعاع واستقلال الأشعة داخل الحزمة الضوئية ، وصاغ وبرهن قانون الانعكاس بصورة أدق من تلك التي صاغها كل من أوقليدس وبطليموس ، وذلك بإشارته إلى أن الشعاع الساقط والشعاع المنعكس يوجدان على سطح واحد عمودي على المرآة . وبعد ذلك تحقق تجريبيا من هذا القانون ، كما أنه استطاع بذلك تحديد السطوح المماسة للمرايا الكرية والاسطوانية والمخروطية الحادة والمخروطية المنفرجة ، فضلا عن تحديد الخيالات في كل من هذه الأحوال .

وكاد ابن الهيثم أن يصيغ قانون الانعطاف عندما بيّن أن الشعاع الساقط والعمود القائم على نقطة الانعطاف والشعاع المنعطف تتواجد كلها في سطح واحد . ثم إنه أضاف إلى ذلك بعض القواعد الرئيسة الخاصة بالانعطاف ، كما أنه كان أول من استعمل « البيت المظلم » ، ودرس مسألة الزيح الكري واقترب كثيرا من شروط «Gauss» المعروفة ، فضلا عن العديد من الظواهر الضوئية الأخرى .

أما كمال الدين ، الذي سبق ذكره ، فكان أول من تابع أعمال ابن الهيثم في الحضارة الاسلامية . فقد استفاد من النتائج التي كان قد توصل إليها سلفه ليعطي أول تفسير دقيق لظاهرة قوس قزح .

ويمكن لنا القول بأنه ، منذ القرن الثاني عشر وحتى القرن السابع عشر ، ظل أثر ابن الهيثم مستمرا في الحضارة اللاتينية بفضل ترجمة كتابه في « المناظر » تحت عنوان Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis.

علم الفلك

يشير المثلان الخاصان بعلم العدد وعلم البصريات إلى كيفية انتقال العلم الهيلينيستي إلى ورثته من علماء المسلمين ، فضلا عما قام به هؤلاء من تعديل وتطوير عميقين لهذا العلم . ولقد كان الاتجاه النقدي الذي تميز

به علماء اللغة ـ أو بالأحرى ما توفر لديهم من حرية عند تعاملهم مع هذا التراث ـ هو الذي أهمله جل المؤرخين في تصورهم للعصر الوسيط الذي اعتقدوا أنه كان يخلو من التجديد ويعوزه الابداع . ولم يهمل الاتجاه النقدي هذا أي علم من العلوم الدقيقة ، بما في ذلك علم الفلك . ففيما يتعلق بهذا الأخير ، كما فيما يخص علم البصريات ، لعب ابن الهيثم دورا رئيسا ، وذلك بما قام به من إصلاح في حقل البصريات عند ربطه بين العلوم الفيزيائية والعلوم الرياضية ، فضلا عن عدم اكتفائه بالدراسة الهندسية لانتشار الضوء والابصار . وهذا المشروع يماثل المشروع الذي صاغه في علم الفلك . فقد رفض المنهج الشهير ـ المعبر عنه بالكامل في الصيغة « انقاذ الظواهر » ـ وهو المنهج الذي يتتبع نموذجا رياضيا يهمل المضمون الفيزيائي . وقد كان النقد الذي وجهه ابن الهيثم لنظريات بطليموس معروفا من المغرب إلى المشرق ، أي من الأندلس إلى مراغة وإلى دمشق . وجدير بنا أن نذكر في هذا الصدد أن علماء الفلك المشرقيين ، كتقي الدين العرضي (المتوفى في ١٢٦٦) والطوسي (المتوفى في ١٢٤٧) والشيرازي (المتوفى في ١٣١١) وكذلك ابن الشاطر (المتوفى في ١٣٧٥) ، قد وضعوا نماذج لحركة الكواكب تخالف النماذج البطليموسية . وفيما يتعلق بذلك الأخير ـ أي ابن الشاطر ـ الذي كان يعمل كفلكي في المسجد الكبير بدمشق ، أي كمؤقت ، فقد اخترع نموذجا يتفق في نواح كثيرة مع النموذج الذي وضعه كوبرنيق بعد قرن ونصف من الزمان ، ويجدر بنا أن نورد في هذا الشأن شهادة المؤرخ « نويل سويردلو » ، الذي نشر مؤلف كوبرنيق « Commentariotus » فهو يقول : « من الممكن حقا أن يتساءل هل كان كوبرنيق قد فهم الخواص الأساسية للنموذج الذي وضعه بالنسبة لسير الجرم في فلك التدوير ، وهو سؤال يرتبط ، بطبيعة الحال ، بسؤال مهم يتعلق بما إذا كان هذا النموذج من اختراعه الخاص أو أنه تلقاه بطريقة ـ لم يكشف عنها بعد في الغرب ـ تخص وصفا لنظرية ابن الشاطر الفلكية . وأميل ، من جانبي ، إلى الأخذ بالرأي الثاني ، وذلك لا لأني أعتقد بأن كوبرنيق لم يكن بمقدوره القيام بهذا التحليل لظاهرة سير الجرم في فلك التدوير التي يحتوي عليها نموذج بطليموس ، وإنما يعود ذلك بالأحرى إلى ما بين النماذج الكوبرنيقية والنظرية الفلكية السابق ذكرها من اتفاق فيما يخص القمر وسير الجرم في فلك التدوير وتغير محور مدار عطارد ، وتكوّن حركة مستقيمة بواسطة حركتين دائريتين ـ وهو اتفاق يكشف عن قدر كبير من التشابه الملحوظ بحيث يصعب الاقرار بأن الأمر يتعلق باكتشاف مستقل » .

إن اسهام الاسلام في تاريخ العلم ، وهو ما أجملنا بعضا من جوانبه فحسب ، كثيرا ما لا يعرف قدره ، وقد أسفر ذلك عن فراغ في الكتب المدرسية الخاصة بتاريخ العلوم استعيض عنه ، على نحو يعوزه التوفيق ، بعرض صورة تبسيطية وزائفة توحي بوجود رد فعل تقليدي ضد العلم الهيلينيستي في القرن الثاني عشر . وتبعا لهذه الصورة اكتفى علماء العصر بالابقاء على العلم الهيلينيستي كما هو . غير أنه من البيّن ، على العكس من ذلك ، أن كثافة البحوث العلمية في الخلافة الاسلامية ، وما قامت عليه هذه البحوث من مناهج اتسمت بطابع مهم وابتكاري كان لازما لفهم العلم الكلاسيكي ، ولا سيما لفهم علوم القرن السادس عشر والسابع عشر الاوروبية ـ إن هي إلا دلائل على أن الاسلام لم يشكل على الاطلاق عقبة في سبيل تطوير المعارف التي ما كان لها أن تقوم في ظل ظروف معادية .

صَدر حَديثاً

الاتصال والمجتمع ، اليوم وغداً
أصوات كثيرة وعالم واحد

عرض وتحليل السيد ياسر الفهد

يقع الكتاب الذي بين ايدينا في ٢٤٤ صفحة من القطع المتوسط ويضم مقدمة ومدخلا وخمسة فصول . وهو من تأليف (١٦) مختصا من أعضاء اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال . وصدر الكتاب باللغتين الانكليزية والفرنسية . وسوف يصدر في المستقبل بلغات أخرى . والطبعة التي سنتناولها ، الآن ، بالعرض والتحليل ، هي تلك التي ظهرت في المملكة المتحدة ، باللغة الانكليزية ، عام ١٩٨٤ ، باشراف اليونسكو . ويستمد الكتاب قيمته من الأهمية المتزايدة للاتصال في مجتمعنا المعاصر ، ومن كون مؤلفيه خبراء وقمما في تخصصاتهم العلمية التي تدور فروعها المختلفة حول محور علوم الاتصال .

يبدأ الكتاب بالمقدمة التي تتحدث عن أهداف الدراسة ، وعن الاسهامات التي تستطيع وسائل الاتصال تقديمها الى الأفراد والأمم في مجالات الاعلام والثقافة والتربية والعلوم والتعاون الدولي . أما المدخل ، فقد قدمه سين ماكبرايد رئيس اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال ، وشرح فيه مراحل عمل اللجنة والصعوبات التي مرت بها ، ومنها اضطرارها الى دراسة قضايا الاتصال في جميع انحاء العالم ، لا في منطقة محدودة منه . كما تعرض إلى أخطار النظام الحالي للاتصال ، وما يسببه من صدام بين الدول المتطورة والدول النامية

تاريخ الاتصال وأدواره

في فصل التراث الحي (living legacy) يعرّف المؤلفون الاتصال بأنه يمثل النشاط الفردي أو الجماعي الهادف إلى تبادل الأفكار والحقائق ضمن نظام اجتماعي معين . وبعد ذلك يلقون نظرة تاريخية على تطور الاتصال الذي تجلت أشكاله الاولى بالاشارات والتلميحات اللفظية والحركية ، بما في ذلك الموسيقى

والرقص والطبل والنار والرسوم المختلفة الهادفة الى نقل المعاني . وعندما ظهرت اللغات المنطوقة سجل الاتصال قفزة نوعية وكمية عظيمة ، فاتسع مداه واكتسب دقة لم يسبق لها مثيل . وهنا يلفت الكتاب نظرنا الى مفارقة طريفة . فعلى الرغم من الدور الهائل الذي أدته اللغات في تسهيل الاتصال وفتح الكثير من المنافذ التي كانت مغلقة ، فان تعدد اللغات وغناها أسفرا في نهاية المطاف عن تعقيد الاتصال وجعله أكثر صعوبة ! ومع اختراع الكتابة تحققت طفرة جديدة ذات شأن ، ثم تلتها طفرة أخرى نتجت عن استخدام الطباعة في القرن الثامن الميلادي ، في الصين ، ثم في القرن الخامس عشر في اوروبا ، ومن ثمرات الطباعة الصحافة والكتب . ومع ظهورهما برزت مشكلة الأخطار الناجمة عن انتشار الأفكار السياسية والدينية والجنسية ، وما رافق ذلك من معارك لانتزاع حرية الصحافة ، ولا سيما في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة . وبعد ذلك تأتي مرحلة اكتشاف الكهرباء ، وما تبعها من تعزيز لوسائل الاتصال بالراديو والسينما والتلفون والتلغراف ، خلال العقد الأول من القرن العشرين . أما اليوم ، فاننا نعيش في رحاب عصر جديد من الاتصال يمكن في ظله وصل اية منطقة في العالم ، مهما كانت نائية ، بالمناطق الاخرى ، ولا شك ان للتكنولوجيا الحديثة فضلا كبيرا في ذلك ، اذ من المعلوم أن هناك علاقة طردية وثيقة بين تقدم التكنولوجيا وتقدم الاتصال . وبعد السرد التاريخي ينتقل بنا المؤلفون الى توضيح أدوار الاتصال ومهامه في الحياة والمجتمع والثقافة ، ويمكننا تلخيص هذه الأدوار بما يلي :

أ ـ جمع الأخبار والآراء والحقائق ، وتخزينها ، ومعالجتها ، ونشرها .

ب ـ تكوين ثروة من المعلومات والأفكار التي تساعد أفراد المجتمع على التفاهم والتماسك والاندماج .

جـ ـ تشجيع النشاطات الاجتماعية لخدمة الأهداف المشتركة لأبناء الأمة .

د ـ نقل المعرفة في سبيل تحقيق التطوير الفكري وحيازة المهارات .

هـ ـ اثارة المناقشة والجدل من أجل توضيح القضايا العامة ، وتسهيل توافق الرأي ، وتشجيع الجمهور على الاهتمام بالمشكلات المحلية والدولية .

و ـ القيام بدور ثقافي وترفيهي من خلال نشر الأدب والدراما والأعمال الثقافية .

ز ـ مساعدة الناس على معرفة آراء ووجهات نظر بعضهم بعضا وفهمها ، تحقيقا للتكامل بينهم .

وبالاضافة الى كل ما سبق ، يبين الكتاب أهمية المعلومات التي تشكل المادة الخام للاتصال . فالمعلومات هي اساس التخطيط للمستقبل وعماد البحث العلمي . وهناك قطاعات عديدة كالقوات المسلحة والأحزاب السياسية وشركات الطيران والجامعات لا تستطيع أن تعمل دون تبادل المعلومات يوميا . وبصورة عامة ، فان للاتصال تأثيرا كبيرا في مختلف مناحي الحياة ومناشط المجتمع ، فهو قوة اقتصادية تؤثر في الانتاج والتوظيف وغيرهما ، وقوة سياسية تظهر أكثر ما تظهر في دور وسائل الاعلام ، وهو ايضا قوة تربوية . وهنا يقف معنا المؤلفون وقفة قصيرة لاستجلاء العلاقة بين التربية والاتصال . ففي الماضي كان المعلم والمدرسة يشكلان أساس التربية . ثم جاءت وسائل الاتصال الحديثة لتكمل دور التربية . وأهم الفروق التي يبرزها الكتاب بين النظام التربوي ونظام الاتصال ، ان الأول يعتمد على قيم الجهد الشخصي والتركيز العقلي والمنافسة والنظام والتدرج ، في حين يقوم الثاني على قيم المتعة والسعادة والترفيه ويتضمن موضوعات سهلة الفهم سريعة الاستيعاب . ويحذر المؤلفون من أخطار

التناقض والتنافس بين النظامين ويدعون الى العمل على تحقيق التوازن واعادة توزيع الأدوار والوظائف بينهما .

التغيرات الحديثة في الاتصال :

في فصل (العالم المتغير للاتصال) يزودنا الكتاب بصورة عن التغيرات الدراماتيكية التي طرأت على الاتصال خلال العقود الأخيرة ، بما في ذلك توسع وسائل الاعلام والمنجزات التكنولوجية المنيرة المتمثلة بالحاسبات الالكترونية والأقمار الاصطناعية . وعلى الرغم من كل ما أحرز من تقدم ، فان المؤلفين يبدون أسفهم لأن أغلبية دول العالم مازالت عاجزة عن الافادة من المنجزات الحديثة للاتصال ، بسبب عوائق كثيرة ، منها مثلا تعدد اللغات ، فهناك اليوم زهاء (٣٥٠٠) لغة منطوقة و (٥٠٠) لغة مكتوبة في العالم . وكثرة اللغات دليل على غنى الثقافات . ولكنها في الوقت نفسه عقبة كبيرة في وجه الاتصال ، ومن جهة أخرى ، فان الاقتصار على لغات قليلة ، كالانكليزية مثلا ، في الاتصال الدولي ، يحرم معظم دول العالم من الافادة من الأبحاث والتكنولوجيا الحديثة . ويعد الكتاب الأمية من أهم معوقات الاتصال . وتبلغ نسبتها التقريبية الوسطية ٦٠٪ بين النساء و ٤٠٪ بين الرجال .

وعلى الرغم من كل العوائق التي تنشب أظفارها في جسد الاتصال ، فإنه الآن يزدهر ويتقدم بخطى حثيثة ، ولا سيما في العالم المتقدم : فنظم التلفون والبريد تتطور باضطراد ، والمطبوعات تزداد باستمرار . وقد بلغ معدل زيادة الكتب فيما بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٧٥ ، ٦٠٪ . ويقابل ذلك بالنسبة للصحف ٤٥٪ ، ولأجهزة التلفون ١٥٥٪ ، ولأجهزة الراديو ٢٦٥٪ . واذا علمنا أن معدل نمو السكان للفترة ذاتها قارب ٣٣٪ ، فان معنى ذلك ان وسائل الاعلام تسبق التفجر السكاني في النمو ، وبالتالي فان مزيدا من الناس يحصلون على تسهيلات اعلامية . ويقدر المؤلفون بأنه ، خلال العقود القادمة ، لن يكون هناك انسان محروم من فرص امتلاك واحدة أو أخرى من وسائل الاعلام . وقد حققت وكالات الأنباء ، أيضا ، توسعا ملحوظا ، فهناك اليوم أكثر من مائة قطر تملك وكالات أنبائها الخاصة ، أما بالنسبة للسينما ، ففي الوقت الذي يتوقع فيه الكثيرون ان تكون للولايات المتحدة الأميركية الريادة في مجال انتاج الأفلام السينمائية ، فان الكتاب يفاجئنا بأن الهند ، لا الولايات المتحدة ، هي صاحبة الأولوية في هذا المضمار ، فهي تنتج قرابة (٥٥٧) فيلما كل عام (حتى احصاءات عام ١٩٧٧) . وتليها في الترتيب اليابان ، ففرنسا ثم ايطاليا وبعدها الولايات المتحدة . وقد ارتفع عدد مشاهدي السينما في الهند فيما بين ١٩٦٦ و ١٩٧٥ بنسبة ٢٣٪ . أما في آسيا ، فقد انخفضت نسبة المشاهدين بمقدار ٥٪ . وتعد السينما ولا سيما الافلام الوثائقية والتعليمية والتدريبية ، كما هو معلوم وسيلة هامة لنقل المعلومات . ومن الطبيعي أن يشمل التغير ، كذلك ، الأقمار الاصطناعية . ويقدر الكتاب ما اطلق من هذه الأقمار خلال فترة ١٩٥٧ - ١٩٧٩ بحوالي ٢١٠٠ قمر . وتؤثر هذه الأقمار في مجموعة واسعة من النشاطات التي تشمل الاتصالات التلفونية والبث التلفزيوني والتجارة والمال والزراعة والملاحة والتعدين وغير ذلك . ولكن حقل الاتصال الذي حقق التطور الأكبر هو حقل الآلات الالكترونية .

وللدلالة على ذلك يبين المؤلفون أن هناك ، اليوم ، آلات قادرة على القيام ببليون عملية كل ثانية ، أي أكثر مما كانت حاسبات عام ١٩٤٤ تفعل بمليون مرة ! كما انخفضت اسعار الحاسبات الالكترونية بدرجة هائلة . ولا ننسى ، الدور العظيم الذي تؤديه النظم المركزية للمعلومات ، والتي غدت قادرة على تزويد المستفيد ،

من بعيد ، بالمعلومات والبيانات المصنفة والمختزنة ، سواء في حقل العلوم أو الادارة أو الاقتصاد أو الشؤون الاجتماعية ، أو غيرها ، وتستعمل هذه النظم الآن في التنبؤ بالطقس والتشخيص الطبي والحجز في الطيران وفي أعمال أخرى كثيرة . الا ان اخطر استعمال حديث لها هو الاستشعار عن بعد (وهذه التقنية تشكل مصدر خطر كبير بالنسبة لنا بوصفنا دولا نامية ، فهي تتيح للدول المتقدمة أن تهتك اسرارنا ، وتكشف دخائلنا ، وتعرف كل شيء عنا ، بما في ذلك أدق التفاصيل التي نجهلها حتى نحن عن انفسنا ، انها تجعل بلادنا بمثابة صفحة مكشوفة أمامها تقرأ فيها كل ما يساعدها على تحقيق مآربها ويفيدها في التخطيط لاستغلالنا .

مشكلات الاتصال :

يتناول المؤلفون في فصل (قضايا ذات اهتمام مشترك) بعض مشكلات الاتصال ، ومنها العقبات التي تحول دون التدفق الحر للمعلومات free flow of information ومنها ، أيضا ، احتكار المعلومات بواسطة الآلات الالكترونية ، والتوزيع غير المتكافىء لبنوك المعلومات ، مما يحرم الدول النامية من كثير من البيانات الحيوية ، وهناك أيضا مشكلة تدفق المعلومات باتجاه واحد one-direction flow of information .

وهذا يعني تدفقها من الدول الاكبر الى الدول الاصغر ، ومن الدول الأغنى الى الدول الأفقر ، ومن الدول المتقدمة تكنولوجيا الى الدول المتخلفة ، ومن السلطة الى الجماهير . . أي تدفقها من أعلى الى أسفل .

ومثل هذا التدفق العامودي يضر بمصالح دول العالم الثالث الاعلامية ويضعها تحت رحمة الدول الأقوى . ومن المشكلات الأخرى التي تؤدي الى نتائج مشابهة مشكلة التدفق غير المتكافىء للأخبار ، مما يجعل تغطيتها تشمل أوضاع الدول المتقدمة أكثر مما تشمل الدول المتأخرة . ولكن من المؤكد أن أهم مشكلات الاتصال التي أشار اليها الكتاب مشكلة غياب حرية الاتصال ، ولا سيما في مجال الصحافة .

ويتخذ قمع حرية الصحافة صورا عديدة ويتراوح بين درجات متفاوتة . فبعض الحكومات تقرر من يحق له العمل في السلك الصحفي ومن لا يحق له ذلك . وحكومات اخرى تفرض غرامات على الصحف المعارضة للدولة أو تمنع صدورها منعا كاملا . وفي بعض الأماكن تقع اعتداءات ضد الصحفيين بسبب مواقف معينة لهم . وكثيرا ما يجري تقييد حركة الصحفيين بحيث يُمنعون ، مثلا ، من الوصول الى مصادر المعلومات سواء كانت أناسا أم أماكن أم وثائق أم بلدانا ، (ولكن أسوأ الأمور تحدث حتما في أقطارنا العربية والأقطار النامية حيث أصبحت الصحافة مهنة حرجة وخطيرة ، فهناك دائما صدام بين الصحفيين الشرفاء وأعداء الكلمة الحرة . وكثيرا ما يضطر الصحفي الشريف الى هجر الصحافة والتخلي عن الكتابة . وهذا ليس أمرا غريبا فالصحافة ليست مهنة فحسب ، وانما هي رسالة ايضا ، وصاحب الرسالة لا يستطيع السكوت على الباطل ، وهو حتما يفضل الانزواء والانكفاء على التصفيق مع المصفقين) .

ويشير المؤلفون الى مشكلات اخرى (كتخمة المعلومات) أي تدفقها الغزير من جهات متعددة مما يجعل المتلقي عاجزا عن استيعابها ، فيقع في حالة من الضياع .

وهناك أخيرا مشكلة ارتباط أجهزة الاعلام بالاعتبارات التجارية .

أما بالنسبة لمعالجة الاتصال ، فان الكتاب يرى ان حل معظمها يكمن في جعل الاتصال أكثر ديموقراطية .

(ولكن هذا للاسف لا يمكن أن يتم الا بوجود أنظمة ديموقراطية ، والدول النامية كما هو معروف تفتقر الى مثل هذه الأنظمة ، مما يجعل مستقبل الاتصال فيها غير مشرق ، اما الدول الديموقراطية ، فإن أمامها دون ريب فرصا عظيمة لمواجهة مشكلات الاتصال التي تعاني منها) .

سياسات الاتصال :

يؤكد المؤلفون في فصل سياسات الاتصال Com-munication policies على ضرورة وضع سياسات ثابتة للاتصال ، تنبع من داخل المجتمع ، لا من خارجه ، حتى تلائم الاوضاع والحاجات المحلية لكل قطر ، ومثل هذه السياسات ينبغي ان تحدد الأولويات وتعين طرق الوصول ، مع أخذ التفجر السكاني في الحسبان . وليس من الضروري أن يكون فيها تخطيط مركزي ، بل يكفي ان تشكل إطارا لتنسيق فعاليات الاتصال . ولكن ربط سياسات الاتصال باستراتيجيات التطوير العامة هو امر جوهري لا يرى المؤلفون أي بديل عنه .

مستقبل الاتصال :

من الفصول الهامة في الكتاب فصل (مستقبل الاتصال) . وفيه يتوقع المؤلفون توسعا دراماتيكيا وتحسنا نوعيا كبيرا في مصادر الاتصال وامكاناته . ولكن هذا لا يغمض أعينهم عن الكثير من القضايا التي تثير القلق والتوجس . وهم يعتقدون ، ان كل شيء في المستقبل ، سوف يعتمد على طبيعة القرارات التي سيتم اتخاذها ، وعلى من سيتخذها .

وعلى الرغم من اختلاف اوضاع كل قطر في العالم عن باقي الأقطار ، فان بالامكان وضع تصورات واحدة تعتمد على المصالح المشتركة لمختلف الدول ، ويقدم المؤلفون جملة من المقترحات والتوصيات العامة التي يعتقدون أن من شأنها دفع مسيرة الاتصال الى الامام ، وجعل مستقبله أكثر اشراقا في مختلف مناطق الأرض . وهم يدعون الى إلغاء التفاوت وعدم التوازن في بنى الاتصال ، ولا سيما في مجال تدفق المعلومات ، وكذلك الى تخفيض الأجور المفروضة على البرقيات والبريد ونقل الصحف والكتب ، نظرا لأن ارتفاعها يعد من العقبات الهامة أمام الاتصال .

وفي المجال اللغوي يؤكد الكتاب ضرورة تطوير اللغات بما يكفل خدمة المستلزمات المتعددة والمعقدة لوسائل الاتصال الحديثة . وهناك حاجة ملحة لتشجيع الترجمة ومنها الترجمة الفورية . ومما يبشر بالخير ان اختبارات واحدة تجري اليوم حول الترجمة الآلية .

وفي المجال التربوي يوصي المؤلفون بمحاربة آفة الأمية وتحقيق إلزامية التعليم ودعم التعليم غير الرسمي . أما في حقل الاعلام ، فلابد من العمل على زيادة أعداد وكالات الأنباء وعلى تطوير البث الاذاعي البعيد حتى يصل البث الى المناطق التي تسود فيها الأمية .

ومن الموضوعات التي اهتم بها المؤلفون اهتماما خاصا موضوع الكتب والورق ، فالحاجة ماسة الى تشجيع انتاج الكتب وتوزيعها ، وكذلك الى تخفيض اسعار الورق ، وهناك ، كما هو معروف ، علاقة طردية واضحة بين ازدهار الكتاب وتوافر الورق بثمن زهيد . وحتى يتحقق ذلك ، لابد من توسيع الأبحاث الهادفة الى زيادة انتاج الورق . ومن الطرق الموصلة الى ذلك تحسين تقنية الانتاج المتكرر للورق recycling production أو العمل على انتاجه من مصادر جديدة كالعلف ، بالاضافة الى مصادره الحالية المتمثلة في لب الخشب ، ويكشف المؤلفون النقاب عن وجود تجارب

مشجعة يتم اجراؤها الآن لاستخدام بعض الأعشاب الاستوائية في انتاج الورق .

ويولي الكتاب مستقبل الاتصال في الدول النامية اهتماما خاصا ، وينصح هذه الدول بتقليل اعتمادها على وسائل الاتصال الأجنبية ، وبالكف عن معاملة الاتصال وكأنه خدمة عرضية ، وبالتالي ترك تطويره للصدفة ، فلابد من العناية بهذا الحقل ووضع سياسات اتصال قومية شاملة مرتبطة بأهداف التطوير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي في دول العالم الثالث .

تعقيب :

لا شك أن كتاب (أصوات عديدة وعالم واحد) يكتسب مصداقية علمية واضحة من كون مؤلفيه خبراء معروفين في لجنة دولية مرموقة مختصة بمشكلات الاتصال . ولم يقدم كل من هؤلاء فصلا واحدا خاصا به ، بل أن جميع الاعضاء اسهموا بصورة متعادلة في تأليف مختلف فصول الكتاب ، مما يعني أن الأفكار الواردة في تعكس آراء اللجنة بأكملها ، وتوجهاتها . وكثير من هذه الأفكار يستحق المناقشة والتقييم ، ولا سيما ما يتعلق منها بأوضاعنا المحلية :

١ ـ ان من مميزات الكتاب الهامة أنه يبدي تعاطفا واضحا مع الدول النامية ، وحرصا أكيدا على مصالحها ، فهو ينعي على الدول المتقدمة احتكارها المعلومات وهيمنتها على الأخبار ، كما يدين استغلالها تقنية الاستشعار عن بعد ، للتجسس على الدول النامية والتخطيط لضرب مصالح شعوبها ، وهو يدعو الى تبني نظام عالمي جديد للاتصال والمعلومات يتم بموجبه انصاف دول العالم الثالث وتحريرها من تحكم الدول المتطورة .

٢ ـ لقد أشار المؤلفون الى أن أفضل حل لمعظم مشكلات الاتصال يكمن في جعل الاتصال أكثر ديموقراطية . واذا كان تنفيذ ذلك ممكنا في الدول الحرة ، فكيف يمكن تحقيقه في دول العالم الثالث التي تتعرض فيها الديموقراطية لأقسى المحن وأشد الضربات ؟

في معظم هذه الدول تجري مصادرة الكلمة الشريفة ومطاردة أصحابها ، وفيها تشتد الرقابة ، ليس على الصحافة فحسب ، وانما على مختلف الاتصالات ومنها الهاتفية والبريدية والتلغرافية ، وفي معظمها ، أيضا ، يتم وضع الاعلام برمته في خدمة أهداف السلطة بعيدا عن أهداف العلم والثقافة . . فكيف يمكن للاتصال أن ينمو وللاعلام أن يزدهر في مثل هذه الأجواء المسمومة والتربة الفاسدة ؟

اننا لسنا هنا بصدد توجيه دعوات عاطفية لاطلاق الحريات ، فهذه المسألة من التعقيد بحيث لا تجدي معها الحلول السهلة فتيلا ، فهناك ارتباط وثيق بين حجب الحرية ومصالح معظم السلطات الساكمة في الدول النامية . وفك هذا الارتباط هو أحد الحلول الممكنة ، وللموضوع جانب عالمي ، أيضا ، فعندما تنتصر قوى الديموقراطية والحرية في العالم على قوى الدكتاتورية ، فان هذا سينعكس بصورة ايجابية على الأحوال في الدول النامية . ومن سوء الحظ أن الاوضاع المتدهورة للحريات في هذه الدول قد توفر حجة لبعض المراقبين الذين يروجون بأن غياب الحرية في العالم الثالث هو المسؤول الوحيد عن تدهور الاتصال فيها ، وليس النظام العالمي الحالي للاتصال . وبهذا الزعم يبرئون الدول المتطورة من كل مسؤولية . وللرد على ذلك نقول ان شعوب العالم الثالث تقع اليوم بين المطرقة والسندان وتعاني من الأمرّين . . . وهي تواجه تعسفا خارجيا وتعسفا داخليا في آن واحد . ولا يمكن لأحد هذين التعسفين أن يبرر التعسف الآخر . فتحكم الدول

الصناعية الكبرى بقنوات الاتصال ، على النطاق العالمي ، وأغتيال الحريات داخل دول العالم الثالث ، كلاهما مسؤولان عن تدهور الاتصال في هذه الدول . وهناك نقطة هامة لابد من الاشارة اليها ، وهي أن غياب حرية الاتصال لا يعني مطلقا حتمية فشل الجهود التي يمكن أن تُبذل لتطوير وسائل الاتصال في العالم الثالث ، كما أنه لا يبرر بأية حال تباطؤ هذه الجهود ، فهناك مجالات اخرى كثيرة ، علمية وتقنية وكتابية وادارية ، يمكن العمل من خلالها ، للوصول الى وضع أفضل .

٣ ـ من التوصيات التي اقترحها الكتاب لتحسين الاتصال تطوير اللغات وجعلها قادرة على تلبية المستلزمات المعقدة للاتصال الحديث . وهذا يذكرنا بالجهود المبذولة لتحديث اللغة العربية وتمكينها من استيعاب مصطلحات العصر ، وينبهنا الى أهمية الدور الذي تستطيع لغتنا أن تؤديه في مجال الاتصال والاعلام . ويرى بعض المختصين اللغويين أن اللغة العربية الفصحى تصلح أكثر من كثير من اللغات الاخرى لتكون لغة اعلام وذلك بفضل خصائصها التي تؤهلها الى ذلك . ومن بين هذه الخصائص اتجاه تراكيبها نحو النمذجة والتبسيط ، وتوافر الترابط بين المدلولات الأصلية لألفاظها والمعاني المقصودة منها ، وكذلك كونها تعكس عادات الشعب وتتماشى مع تقاليده . وهي الى جانب ذلك تتحلى بالاشراق والمرونة والابتعاد عن التورية وازدواجية المعنى . وهذا كله يجب أن يشجع مجامع اللغة العربية على توظيف لغتنا الفصحى في تطوير الاتصال العربي . وقد سلط المؤلفون الأضواء ايضا على أهمية دور الترجمة في الاتصال . وهذا يجب أن يحفزنا الى توجيه اهتمام أكبر نحو حقل الترجمة التي تعد من أبرز وسائل التواصل بين ثقافات العالم واهم أدوات مد الجسور بين الحضارات المختلفة . وفي الوقت الذي تلقي فيه الترجمة في الأقطار المتقدمة كل رعاية وعناية ، فان حالها لا يدعو للتفاؤل في أقطارنا العربية ، على الرغم من اننا أشد حاجة اليها من غيرنا . فأعمال الترجمة عندنا سائبة الى حد ما ، وليست هناك ضوابط قانونية ثابتة تنظم هذه الأعمال ، كما أن المترجين لا يحصلون على كامل حقوقهم المادية والمعنوية . ولا شك أن دعم الترجمة والمترجمين سيشكل خطوة هامة نحو تحقيق اتصال أفضل في الأقطار العربية .

٤ ـ لقد أكد المؤلفون على ضرورة تشجيع نشر الكتب وصولا الى تحسين نقل المعرفة والثقافة ، وهذه المسألة تهمنا بشكل خاص نظرا لأن الكتاب العربي يعاني من مشكلات عديدة ليس أقلها عزلته وانزواؤه في القطر الذي يصدر فيه ، مما يحرم القراء في باقي الأقطار العربية من الاطلاع عليه . ولم يغفل المؤلفون عن العلاقة بين الكتاب وأسعار الورق . وفي أقطارنا العربية يعد ارتفاع سعر الورق سببا هاما من أسباب تدهور مكانة الكتاب . ومن واجب الحكومات العربية ، اذا أرادت أن تشجع أحد أهم وسائل الاتصال الثقافي ، وهو الكتاب ، أن تدعم مادة الورق بالطريقة التي تدعم بها المواد الغذائية ، حتى تتاح للمؤلفين الأفراد فرص أفضل لطباعة الكتب على نفقاتهم الخاصة .

٥ ـ لقد حدد الكتاب كثيرا من مشكلات الاتصال ولكنه لم يشر الا إشارة عابرة الى مشكلة تشوه المعلومات وعدم صحتها . حبذا لو أولاها اهتماما أكبر . لأن هذه تعد احدى أبرز مشكلات الاتصال ، فتشوه المعلومات الناجم عن الخطأ المقصود أو غير المقصود ، أو عن الحذف ، أو ذلك الذي تسببه

دواعي المصلحة أو الدعاية .. يؤدي الى اخطار والتباسات لا حصر لها .. فالخطأ في المعلومات يقود الى اخطاء اخرى .. وتستمر حلقة الأخطاء عادة لفترة من الزمن مسببة اضرارا جسيمة للاتصال ، الى أن يتم كسر هذه الحلقة في مكان ما حيث يجري تصحيح المعلومات الخاطئة ووقف الضرر ، ولنا أن نتصور مبلغ خطورة عدم صحة المعلومات عندما يحصل طبيب مثلا على معلومات غير صحيحة ويعالج مرضاه على أساسها . ويحدث تشويه المعلومات أكثر ما يحدث في المجال السياسي الدعائي حيث نجد الفئات السياسية المتخاصمة تتبارى في تزوير الحقائق وقلبها رأسا على عقب بشتى الوسائل ضد بعضها بعضا حتى تثبت كل منها صواب اتجاهاتها وجدوى ممارساتها .

وازاء الأخطار الجسيمة التي ينطوي عليها عدم صحة المعلومات ، وما يمكن أن تسببه من اضرار وارباكات ، فاننا نعتقد ان من واجب المسؤولين عن قضايا الاتصال ايلاء هذه المشكلة أولوية مطلقة في الدراسة والمعالجة .

٦ - لقد تحدث الكتاب مطولا عن (تخمة المعلومات) ولكنه لم يتحدث الا لماما عن (نقص المعلومات) ... صحيح ان أجهزة الاعلام والاتصال تغرق الناس بكثير من المعلومات والبيانات التي لا يحتاجونها ، مما يصيبهم بالحيرة والبلبلة ، الا ان هؤلاء من ناحية أخرى ، كثيرا ما يُحرمون من معلومات يحتاجونها . وهذا الوضع يجعل من الضروري إجراء المزيد من التنظيم والتنسيق بين مراكز المعلومات حتى لا يكون هناك فائض من المعلومات التي لا ضرورة لها ، أو نقص في المعلومات الضرورية .

٧ - فيما يخص العلاقة بين نظامي التربية والاتصال ، فان المؤلفين يشيرون الى وجود تكامل بينهما ، الا انهم يشددون بدرجة أكبر على التناقض والتنافس بينهما ، مما قد يوحي بعلاقة سلبية بين النظامين . ويبدو لنا ان من المستحسن ان يكون التأكيد على التكامل أكثر منه على التناقض ، لأن ما يتعلمه المرء في الحياة هو متمم لما يتعلمه في المدرسة . فالعلاقة بين هذا التعليم وذاك هي في الحقيقة علاقة ايجابية ومثمرة . والفرق الأساسي بينهما ان التعليم المدرسي يتم ضمن حدود مكانية وزمانية واضحة ، في حين أن التعليم الحياتي يجري على الأغلب بطريقة عفوية ولا يخضع لنظام ثابت .

***

العـدد التـالي من المجـلة
العـدد الرابـع - المجلد السـادس عشر
ينـايـر - فبرايـر - مـارس
قسـم خـاص عن
في اللغـة والأدب

ترحب المجلة باسهام المتخصصين فى الموضوعات التالية :

(أ) علوم الصحارى
(ب) الهجرة والهجرة المعاكسة
(جـ) الدراسات المستقبلية
(د) المسرح
(هـ) الحاسب الآلى
(و) الأمن الغذائى
(ز) الثقافات فى العالم الثالث
(حـ) الجنون فى الادب
(ط) التجديد فى الشعر

الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليما
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليما
اليمن الشمالية	٤٫٥	ريال	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	مسقط	٤٠٠	بيزة
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢٫٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسا	المغرب	٥	دراهم

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٫٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٢٫٠٠٠ "

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام - المكتب الفنى - ص.ب ١٩٣ الكويت

مطبعة حكومة الكويت